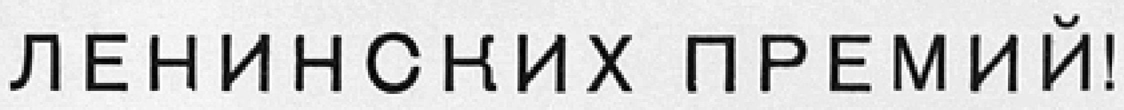
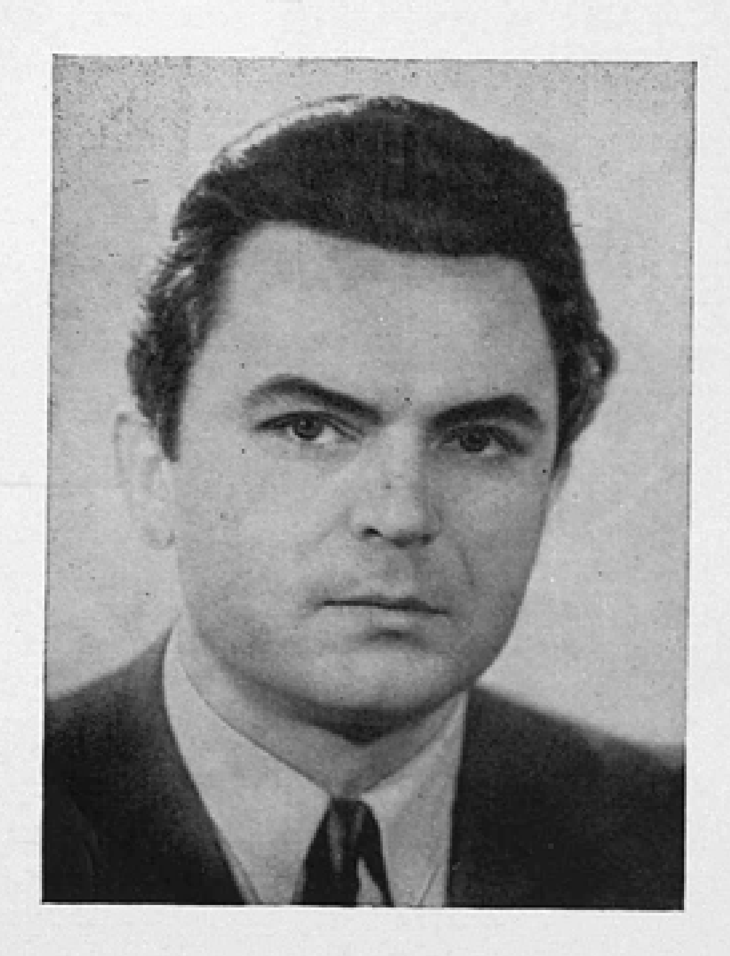
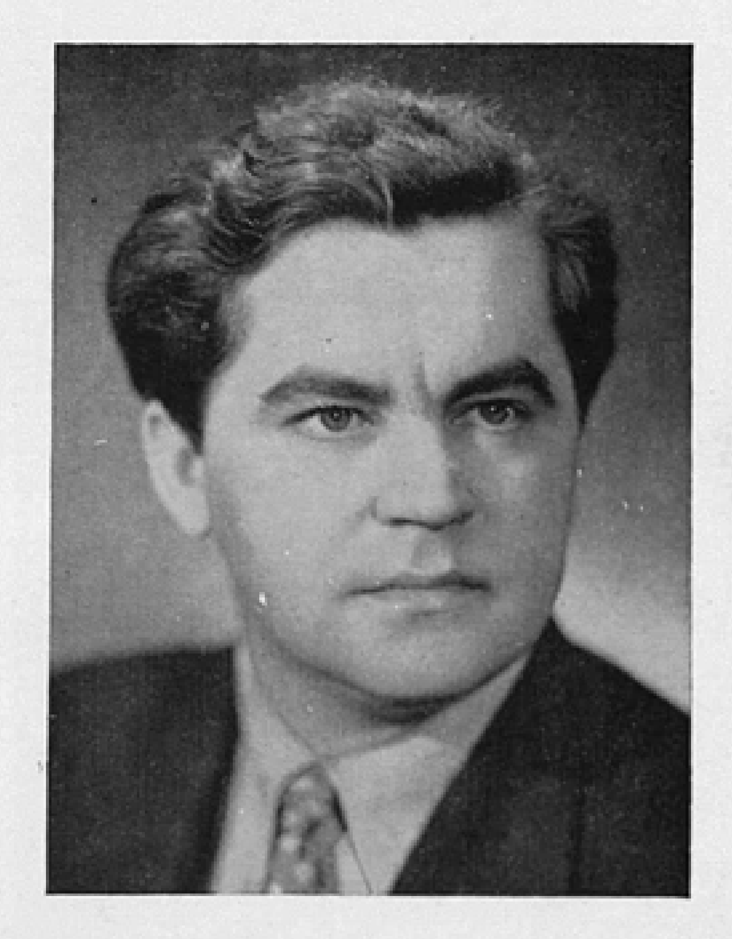
Искусство
КИНО
5
1960

ПРИВЕТ ЛАУРЕАТАМ ЛЕНИНСКИХ ПРЕМИЙ!





БОНДАРЧУК Сергей Федорович



МОНАХОВ Владимир Васильевич

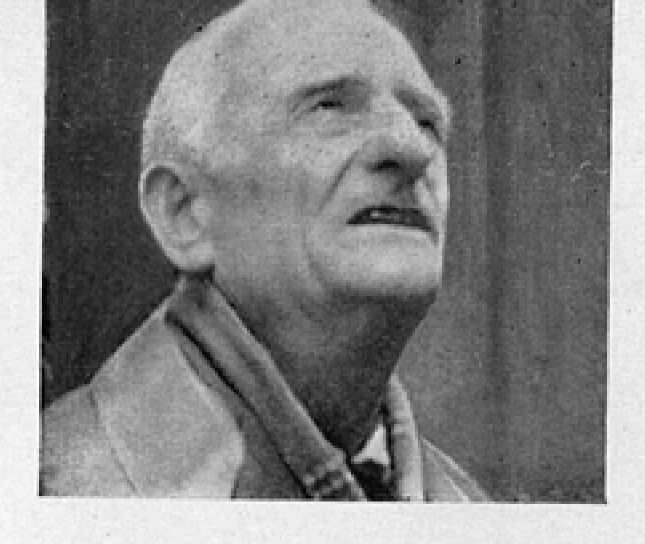
КАРМЕН Роман Лазаревич

МАМЕДОВ Джаваншир Муса Оглы

МЕДЫНСКИЙ Сергей Евгеньевич

СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки — кадр из фильма Литовской студии «Живые герои» (новелла «Последний выстрел», режиссер А. Жебрюнас, оператор И. Грицюс).



Восторженно встречали трудящиеся, все люди доброй воли во Франции высокого гостя—Председателя Совета Министров СССР Н. С. Хрущева.

Мы публикуем несколько кадров из документальных киноматериалов, заснятых советскими операторами во время исторической поездки главы Советского правительства во Францию в марте 1960 года. Часть этих материалов войдет в документальный фильм, над которым работает творческий коллектив, возглавляемый режиссером Сергеем Юткевичем.

Н. С. Хрущев приветствует парижан с балкона дома на улице Мари-Роз, где в годы эмиграции жил В. И. Ленин

Слева—несколько лиц из толпы: люди разных возрастов стремились выразить свою симпатию и дружбу великому борцу за дело мира и прогресса

Н. С. Хрущев и президент Франции Шарль де Голль у Елисейского дворца

«Добро пожаловать!», «Мир и дружба!»—эти слова раздавались всюду, где появлялся Никита Сергеевич

Н. С. Хрущев и сопровождающие его лица в городе Арле

Жители Арля исполняют фарандолу в честь советских гостей

Сердечными приветственными возгласами встречают жители Парижа главу Советского правительства

Почетный караул перед резиденцией Н. С. Хрущева в Париже

ДЕЯТЕЛИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА! ЯРЧЕ ОТОБРАЖАЙТЕ В СВОИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВЕЛИЧИЕ И КРАСОТУ ГЕРОИЧЕСКИХ ДЕЛ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА! БОРИТЕСЬ ЗА ВЫСОКУЮ ИДЕЙНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МАСТЕРСТВО! ЗА ТЕСНУЮ, НЕРАЗРЫВНУЮ СВЯЗЬ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА С ЖИЗНЬЮ НАРОДА, С СОВРЕМЕННОСТЬЮ!

(Из Призывов ЦК КПСС к 1 Мая 1960 года)

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЧУВСТВО ВРЕМЕНИ

Особенная нынче весна! Она принесла не только солнце, тепло, зеленую листву деревьев, она ознаменовалась многими новыми яркими фактами и событиями, свидетельствующими о росте могущества нашей Родины, об успехах созидательного труда советского народа.

В эту весеннюю пору особенно широкие масштабы приобрела борьба за мир на нашей планете. Советский народ решительно выступает против ожесточенных попыток известных кругов капиталистических стран продолжать политику «холодной войны». Миролюбивую политику Советского Союза горячо поддерживают народы мира, жители разных стран и континентов.

Это убедительно подтвердила сердечная встреча, которую Франция устроила Никите Сергеевичу Хрущеву во время его недавнего визита в эту страну. Огромные толпы на всем пути следования Н. С. Хрущева, восторженные аплодисменты, приветственные возгласы, плакаты «Хрущев—мир—дружба!»—разве все это не показало, как тепло приняли люди Франции советского гостя, какую поддержку нашло у них стремление к самому тесному контакту, к мирному сосуществованию французского и советского народов, ярко выраженное в речах и выступлениях главы Советского правительства!

С высокой миссией мира и дружбы посетил французскую землю Н. С. Хрущев. Цель, смысл его исторической поездки по-настоящему оценили те, кто не хочет повторения страшного прошлого, кто понимает, что такое сегодня угроза новой войны.

Советский человек—открыватель нового, труженик, созидатель—идет в первых

рядах борцов за мир. В его трудовых подвигах, приближающих эру коммунизма на земле, открывающих пути в Космос, ускоряющих бег времени, проявляются черты характера подлинного героя наших дней.

Советский характер раскрылся и в героическом подвиге четырех отважных советских воинов, которые 49 дней провели в открытом океане, сражаясь со стихиями.

Ураганный ветер, ледяные волны, подбрасывающие баржу, лишенную управления, мучительный голод, жажда, которую нечем утолить... Какие нужны были мужество, сила духа, чтобы выстоять в этой изнурительной борьбе, чтобы не сдаться, бороться до последнего! Это не только мужество, но и великолепная дружба, крепко-накрепко спаявшая людей перед лицом смертельной опасности. Четверо советских парней — Зиганшин, Поплавский, Крючковский, Федотов — это не просто четверка смельчаков, храбрых солдат, проникнутых высоким сознанием своего воинского долга, это маленький советский коллектив. В их героизме воплотились черты нашего времени, черты советского народа.

Советский характер! Мы знаем его в повседневной жизни нашей страны, в замечательных делах советских людей, какими так богата действительность.

Идет второй год семилетки — второй этап великого семилетнего плана Советского государства. И в том, с какой неуемной энергией, с каким творческим порывом наш народ претворяет в жизнь предначертания партии, встает во весь рост образ строителя нового, коммунистического общества. Бригады коммунистического труда, широкое движение последователей Валентины Гагановой, народные университеты культуры — все это реальные приметы нового времени, эпохи преддверия коммунизма.

Как же раскрыть все это в киноискусстве, как воплотить на экране современность, чтобы пафос нового выразился не в декларациях, а в судьбах человеческих, судьбах народных?

Вопросы эти глубоко волнуют сегодня советских кинематографистов. Мастера кино ищут наиболее плодотворные пути в разработке современной темы, стремятся найти средства выразительности, соответствующие духу современной жизни.

Не случайно именно здесь, в этих поисках, «скрестились шпаги» участников творческой дискуссии, развернувшейся на третьем пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР.

Работники кино остро ощущают свой долг перед зрителем. Тот факт, что на экранах появляется множество слабых фильмов, не может не волновать мастеров киноискусства, чье творчество обращено к многомиллионным массам народа, строящего коммунизм. Никому не нужны фильмы, где, выражаясь словами А. Твардовского,

... все в порядке:
Показан метод новой кладки,
Отсталый зам, растущий пред
И в коммунизм идущий дед.
Она и он — передовые,
Мотор, запущенный впервые,
Парторг, буран, прорыв, аврал,
Министр в цехах и общий бал.
И все похоже, все подобно
Тому, что есть иль может быть,
А в целом — вот как несъедобно,
Что в голос хочется завыть.

Бездушному подходу к большим проблемам современности, мещанским, обывательским вкусам пора объявить решительную войну.

Но чтобы овладеть «крепостью современности», пойти на ее «штурм», как сказал в своем докладе председатель Оргкомитета И. Пырьев, мало преградить дорогу ремесленничеству и штампу. Надо разобраться в творческих принципах и направлениях современного советского киноискусства, в принципах подхода к решению современной темы, в особенностях стилистики современных фильмов. Вот почему главное внимание пленума было сосредоточено на важнейших идейно-эстетических проблемах. По существу, разговор шел о путях развития современного кинематографа.

О ЧЕМ СПОРИЛИ

Делать картины о современности трудно. Трудно прежде всего потому, что наше время—время изменения облика жизни на земле—требует глубокого философского осмысления, ясного понимания масштаба происходящих событий, забот и дел современного героя, требует умения распознать самое существенное в новых свойствах и качествах, в психологии советского человека.

Как же подступиться к решению столь сложной задачи, каким поэтическим языком выразить дух, сущность нашей эпохи?

Об этом глубоко размышляют сегодня советские художники. Представители разных искусств—кино и театра, живописи и скульптуры, архитектуры и музыки—думают о том, как воплотить в своем творчестве стремления, мечты и надежды людей шестидесятых годов двадцатого века. На страницах газет, на втором пленуме правления Союза писателей СССР широко обсуждались проблемы современной драматургии. Многие органы печати стали участниками спора, возникшего при обсуждении художественных принципов, взглядов, вкусов, начатого в прошлом году в нашем журнале дискуссионной статьей В. Некрасова «Слова «великие» и простые».

Конечно, споры эти отражают те явления, которые происходят сегодня в искусстве.

Метод социалистического реализма объединяет мастеров советского кино, определяет сущность их искусства. Но он не ограничивает возможностей разных направлений, разных художественных школ.

Вспомните такие фильмы, как «Земля» и «Машенька», «Поэма о море» и «Дом, в котором я живу»,—и вы увидите, что можно раскрыть действительность в самом обыденном, простейшем факте и можно взяться за изображение картины народной жизни, за создание более широкого, обобщенного образа современности. Можно выразить эпоху в малом, пользуясь тонкой акварельной кистью, старательно запечатлевающей многие подробности, и развернуть эпическое полотно высокопатетического звучания. Вот разные пути, разные направления кинематографа, с достаточной четкостью определившиеся в выступлениях на пленуме.

— Заманчиво сделать сценарий о великих стройках, о целине, о «рязанском чуде», о спутниках,—говорил, например, кинодраматург И. Ольшанский.—Но, конечно, одно лишь упоминание об этих грандиозных явлениях не сделает сценарий, не может его сделать носителем черт нашего времени, потому что существуют еще глубинные приметы времени, моральная атмосфера произведения. Дух времени, его приметы можно выразить по-разному... Существует величественная «Божественная комедия» Данте, но у того же Данте есть и «Новая жизнь»—скромная книжечка сонетов и канцон,

которая также выражает—и весьма убедительно—гуманистический дух Ренессанса. Существует серовский портрет Ермоловой, где героический дух времени кануна революции выражен не менее убедительно, чем в иных многофигурных тематических полотнах. Существуют, наконец, «Поэма о море» и «Весна на Заречной улице».

Развивая свою мысль, И. Ольшанский утверждал, что рядом с произведениями о людях, строящих гидростанции, новые города, по праву займет место сценарий о скромной советской женщине, живущей—увы!—с неразделенным чувством любви, если он раскроет тот комплекс нравственных качеств, с которым мы связываем представление о настоящем советском человеке. Иначе говоря, один из плодотворных путей сегодняшнего искусства И. Ольшанский видит в умении передавать особенности времени через простое, казалось бы, малое, частное в повседневной, будничной жизни человека.

Через малое, частное... Эта точка зрения не случайно имеет немало приверженцев. С нею связана определенная художественная школа, и начало свое она ведет от гениального художника—Чехова. Недаром его имя не раз вспоминали участники пленума: И. Ольшанский, К. Воинов и другие кинематографисты.

Вспомните ранние картины Сергея Герасимова, работы молодых режиссеров—«Весна на Заречной улице», «Отчий дом», сценарии Е. Габриловича, С. Антонова и многие другие талантливые произведения нашего искусства, в которых легко обнаружить по-разному воплотившееся «чеховское начало». Другое дело, что не всем и не всегда удавалось достичь той широты охвата действительности, которая была присуща творчеству Чехова. Но принципы «чеховского письма» так или иначе проявляются в этих созданиях советских художников.

Да, поэтика Чехова—богатейший источник для современного искусства, и для современного кинематографа в частности. Чехов бесконечно много может дать киноискусству в конкретном ви́дении жизни, в умении с помощью одной детали осветить жизненные процессы, полные глубочайшего смысла; Чехов не имеет равных, как гений тонкого психологического анализа, как исследователь повседневного течения человеческой жизни. Лаконизм Чехова—тоже на редкость ценное для современного кинематографа качество.

Но можно ли сбъявлять чеховскую эстетику *единственно возможной* для современного искусства? Что, кроме вреда, может принести противопоставление «чеховской традиции» другим великим традициям нашей культуры—традициям Горького или Маяковского, Довженко или Эйзенштейна? Не обеднит ли это само искусство, одной из замечательных сторон которого как раз и является его многообразие?

Уязвимость позиции талантливого писателя В. Некрасова, отвергающего стилистику, свойственную довженковскому творчеству, как раз и состоит в том, что писатель как бы ограничивает возможности искусства социалистического реализма, считает единственно верным только свое литературное кредо. Увы, эту ошибку повторяют те, кто пытается сделать универсальным «чеховское» направление в современном искусстве. А подобные голоса продолжают раздаваться сегодня, прозвучали они и на пленуме.

Верно отвечал на такие высказывания режиссер Ю. Райзман:

— Двухсотмиллионный советский народ живет необычайно интенсивной жизнью, в труде и заботах, в радостях и поисках. Он любит, строит, радуется, он учится, приобретает профессии, он достигает высоких вершин славы, знает и радости и горе.

В нашей стране—миллионы людей, а это миллионы индивидуальных судеб, и, вероятно, о каждой из них можно было бы поставить интересную, сложную и, наверное, нужную картину,

Но мне хотелось бы поговорить не о том, в чем различие судеб миллионов советских людей, а о том, что их объединяет. Объединяют их общие задачи в жизни, общие стремления и общая вера в будущее своей страны. В этом смысле они существуют как нечто единое. И это чрезвычайно важно! Потому что, когда мы упоминаем о великих свершениях нашего народа, когда говорим, что народ строит коммунизм,—это не звучит высокопарно, это звучит деловито, но именно в этом возникает поэтический образ народа.

Для меня триста тысяч комсомольцев, поехавших на целину, навсегда останутся огромной силы поэтическим образом. И поэтична здесь сама цифра—300 тысяч!—ибо масштаб событий, происходящих в стране,—вот что, по-моему, выражает поэзию нашего времени.

В ощущении массовости событий, в едином порыве миллионов людей,—утверждает Ю. Райзман,—и есть живые признаки нашей действительности. В этом поэтика нашего времени, в этом должна быть и эстетика нашего искусства. Вот почему, как ни велик Чехов и как мы ни любим его,—не чеховским языком можно выразить сущность нашей эпохи, а языком Толстого, языком Маяковского.

Не сочувствуя зачеркиванию принципов «чеховской» школы применительно к воплощению на экране жизни современного общества, мы присоединяемся к суждениям Ю. Райзмана относительно тех путей в искусстве, которые открыла могучая полифония Толстого и страстная публицистическая и одновременно лирическая поэзия Маяковского.

И не нужно так ставить вопрос: Чехов или Толстой, романтическая приподнятость Довженко или простота интонаций Некрасова. Трудно представить себе более разных художников, чем Толстой и Чехов. Но вспомните, как восторженно относился к творчеству Толстого Чехов и как почитал творения Чехова Толстой... В искусстве дорого многообразие художественных почерков. И если художник прочно стоит на партийных позициях в своем творчестве, он сумеет создать замечательные духовные ценности, развивая лучшие традиции нашей культуры.

Большие современные темы требуют творческого открытия, изобретения новых форм. Неожиданные, часто потрясающие своей новизной задачи выдвигает эпоха перед обществом. И в искусстве нашем должны быть неограниченные резервы художественных средств для того, чтобы воплотить огромное содержание жизни. Мы должны развивать, обогащать выразительные средства, найденные Эйзенштейном, Пудовкиным, Довженко, братьями Васильевыми. Развивать, а не только применять! И главное—открывать новые художественные формы, способные выразить новое жизненное содержание.

В центре внимания пленума оказалась и другая очень важная проблема—о природе оптимизма, о драматическом начале произведений, посвященных современности. Об этом говорилось, в частности, в связи с показанным участникам пленума черновым вариантом фильма «Неотправленное письмо», вызвавшим острые споры.

В чем же сущность нашего оптимизма, какими средствами лучше всего раскрыть это коренное свойство мироощущения советских людей?

Едва ли оптимизм, жизнестойкость, мудрость советского человека могут найти выражение в произведении, герои которого прогуливаются по жизни, как по асфаль-

тированному проспекту. Оптимизм проявляется прежде всего там, где человек побеждает в борьбе за высокие цели жизни. Он окрашивает в радостные тона комедию, но и высокая трагедийность ему вовсе не противопоказана—справедливо отмечали С. Герасимов, Е. Воробьев, Н. Кладо и другие ораторы.

В «Балладе о солдате» герой фильма Алеша Скворцов погибает на поле боя. Но для нас, зрителей, гораздо сильнее горечи и печали, вызванных этой утратой, сознание, как красив, чист и честен советский человек. Всем своим строем картина утверждает бессмертие советского народа. И никто не станет упрекать Григория Чухрая за то, что он избрал глубоко драматический поворот сюжета.

Однако может случиться так, что у Чухрая найдутся подражатели, которые станут механически воспроизводить такие же тяжелые жизненные обстоятельства, но без поэзии, без вдохновения, без оптимистической веры в будущее, без любви к жизни, то есть без всего того, что составляет истинное содержание (а не просто фабулу!) этого жизнеутверждающего фильма. И тогда мы получим серию уныло-слезливых, мрачных произведений. Так бывало не раз! Вот против чего следует предостеречь нашу режиссуру и сценаристов, особенно молодых. Успех соблазнителен, но плохо осмысленный чужой успех, подражание ему могут привести к горькому поражению.

В то же время нельзя не сказать о том, как мало создается у нас жизнерадостных комедийных фильмов! Зрители прямо-таки в недоумении—почему так редко появляются картины, вызывающие веселый, счастливый смех в кинотеатрах? О необходимости дать комедии самую широкую дорогу на экран говорили И. Пырьев, Р. Юренев, Н. Кошеверова.

Уныло-слезливая интонация ремесленных мелодрам, сделанных на потребу обывателям, резко диссонирует с настроениями, чувствами, мыслями советского народа.

На нашей стороне — уверенность в будущем, радость, свет. Философы, художники, политики буржуазного лагеря более всего боятся именно нашей открытой, прямой, недвусмысленной правды. Наше величайшее преимущество в том, что история — за нас. Мы побеждаем.

Помимо ремесленных поделок, авторы которых попросту бездарны или оторваны от жизни, на экраны попадают и фильмы, созданные способными художниками, но отталкивающие зрителя сгущением мрачных красок. Разумеется, объясняется это не тем, что среди наших кинематографистов завелись нытики, пессимисты. Нет, мастера советского кино, старые и молодые,—полны духовного здоровья. Но существует в искусстве инерция штампа и «антиштампа». В противовес дешевым идиллиям, пустому бодрячеству, мертвой казенщине появился и все еще, к сожалению, не ушел противоположный и такой же фальшивый штамп чувствительной слезливости, унылой мрачности. Он должен быть отброшен художниками, остро чувствующими атмосферу времени. О долге художника показать красоту и радость жизни напоминали на пленуме И. Пырьев, Т. Левчук, Г. Мдивани и многие другие.

Подвиг—не рядовое событие в жизни человека, он требует напряжения нравственных сил—иначе мы и не называли бы его подвигом. Но вместе с трудностью подвига мы должны ощущать счастье человека, совершающего его для людей. Тогда фильм вызовет светлые, благородные чувства, не жалость, а восхищение героем, желание подражать ему, стремление к новому подвигу.

ОБ ЭТОМ НЕ СПОРИЛИ

Будущее кинематографа, его успехи зависят не только от решения тех или иных идейно-эстетических проблем, но и от ряда производственных, творчески-организационных вопросов. Поэтому они живо обсуждались на пленуме. Однако здесь не было разногласий. О важности перестройки сценарного дела, о необходимости улучшить применение сил киноактера не спорили.

Одна из необычайно острых проблем, стоящих сегодня перед нашей кинематографией,—проблема сценария. Как дать кинопроизводству яркую, интересную кинодраматургию, которая вдохновит режиссеров, актеров на создание произведений, способных принести зрителям подлинную радость? Ведь только для того чтобы выполнить план, намеченный на 1961 год, понадобится 200 сценариев! А профессиональных кинодраматургов, постоянно работающих в кино, немногим более ста. Особенно трудное положение со сценариями сложилось в тех союзных республиках, которые почти не располагают своими профессиональными кадрами сценаристов и вынуждены приглашать их со стороны.

Значит, надо всячески расширять отряд драматургов кино, привлекать к работе в кинематографе как можно больший круг писателей, обеспечить более серьезную и оперативную подготовку новых творческих сил.

И дело не только в числе, но и в умении. Нам нужно 200 хороших сценариев в год; следовательно, в кинематографии должны быть созданы такие условия, которые закрыли бы путь к кинопроизводству людям случайным, бесталанным, ремесленникам и широко открыли дорогу всему свежему, новому, талантливому. Увы, нынешняя постановка сценарного дела, положение литератора в кино, на производстве далеко не всегда стимулируют подлинное творчество, порой скорее отталкивают, чем приближают писателя к кинематографу. Сценарист не чувствует себя равноправным участником творческого процесса по созданию фильма, без его ведома в сценарий вносятся поправки, изменения. Сценарий обычно не имеет выхода к широкой общественности; это, как верно заметил И. Маневич, своего рода «закрытая литература», с которой знакомятся лишь единицы.

В выступлениях И. Кокоревой, К. Парамоновой отмечалось, что необходимо более пристальное внимание к судьбе кинодраматурга, и особенно—к творчеству молодых сценаристов.

Создать благоприятные условия для работы литератора в кино, по крайней мере уравнять его положение на производстве с положением режиссера, добиться широкой публикации сценариев—эти требования настоятельно выдвигаются жизнью, высокими интересами искусства.

Не менее остро стоит вопрос о положении актера на кинопроизводстве. Так называемая «актерская проблема» возникла не сегодня и не вчера—уже давно назрела необходимость подойти к ее решению с подлинно принципиальных, государственных позиций. Об этом резко и справедливо говорили на пленуме Б. Андреев, С. Столяров, К. Воинов.

Важнейшую задачу нашего киноискусства—воплощение художественных образов наших современников, людей нового мира, строителей коммунистического будущего—невозможно решить без постоянного совершенствования роста артистического мастерства. Но для этого перед актерами должны быть открыты самые широкие возможности, должны быть созданы условия подлинно творческой работы.

Мы говорим «должны», потому что нынешнее положение киноактера не всегда способствует расцвету актерского искусства, яркому проявлению актерского дарования.

Мы порой недостаточно внимательно относимся к талантливым, интересным актерам и актрисам, которые своим творчеством успели завоевать любовь и признательность зрителей. В самом деле, разве не печален тот факт, что у некоторых даровитых актеров промежуток между сыгранными ролями составляют не месяцы, а годы, иной раз чуть ли не десятилетия! Разве не грустно наблюдать, как человек интересной, своеобразной актерской индивидуальности постепенно теряет эту индивидуальность, ибо из фильма в фильм вынужден играть одно и то же, не раскрывая богатства своего дарования, а приспосабливая его к определенному штампу?

Отсутствие благоприятной обстановки во время съемок, несовершенная система оплаты труда, наконец, «потребительский» взгляд многих режиссеров на исполнителей, нежелание видеть в актере самостоятельного творца—вот те «актерские беды», с которыми давно пришла пора окончательно расстаться.

Актер—художник, непосредственно несущий искусство к зрителю, к народу. Он должен быть подготовлен—и творчески, и морально—к решению тех сложнейших и ответственных задач, которые поставлены перед нашим искусством жизнью, временем. А для этого ему нужно ощутить себя активным и полноправным участником творческого процесса—не пассивным исполнителем, а активным созидателем нового, социалистического искусства.

И сценарные трудности, и сложности с актерами испытывают республиканские киностудии. Неблагополучно на этих студиях и с режиссерскими силами. Затрудняет работу над картинами несовершенство производственных условий, слабая техническая оснащенность ряда студий. А между тем 70 процентов выпускаемых фильмов приходится сейчас на долю кинематографии союзных республик. С чувством удовлетворения отмечали участники пленума, что в нашем многонациональном киноискусстве произошли радостные сдвиги, появились по-настоящему интересные, отмеченные творческим своеобразием фильмы—например, «Живые герои» (Литовская киностудия), «Колыбельная» («Молдова-филм»), «Иванна» (Киевская киностудия). Как важно заметить и поддержать то новое, свежее, оригинальное, что с такой определенностью выразилось в этих картинах! Киностудии союзных республик нуждаются в большем внимании и заботе,—в этом смысле справедливы были выступления Ш. Усубалиева (Киргизия), Б. Кимягарова (Таджикистан), Г. Мелик-Авакяна (Армения), М. Мешкаускене (Литва) и других. Однако, как ни серьезна будет эта помощь «со стороны», разве можно полагаться только на нее и не заботиться о выращивании собственных национальных кадров режиссеров, киноактеров, сценаристов? Между тем есть республики, где министерства культуры и руководители студий халатно и легкомысленно относятся к этой проблеме и где за многие годы не воспитали ни одного нового режиссера или сценариста.

На пленуме были высказаны резкие критические замечания о недостатках в организации производства и проката кинофильмов. М. Ромм, К. Воинов, И. Чабаненко и другие подчеркивали в своих выступлениях, что эти проблемы неотделимы от творческих вопросов.

При существовавшей доныне системе организации и финансирования производства студия была заинтересована не в качестве выпускаемых фильмов, а только в «погонном метраже» кинопродукции. Люди, работавшие над созданием картины,

системой премирования были поставлены в такие условия, что больше заботились о том, чтобы уложиться в сроки, намеченные производственным планом, нежели о художественном качестве фильма.

Мы часто говорим: кино—это искусство плюс производство. А на практике подчас получается иначе, потому что постановщик фильма, загипнотизированный «властью метража», идет порой на компромиссы со своей художнической совестью, оставляет в картине то, что можно и нужно было переделать, улучшить.

Много недостатков и в системе проката фильмов. А ведь вопросы проката имеют самое непосредственное отношение к проблеме создания высокохудожественных, ярких фильмов о современности, о советских людях.

Вместо того чтобы направить свои усилия к продвижению на экраны хорошей картины, некоторые работники проката «гонят план», не думая о том, что они показывают.

Сорок лет тому назад В. И. Ленин поставил вопрос о необходимости помимо большой картины включать в программу хронику, научный фильм, короткую комедию. До сих пор ленинское указание о разнообразии программы киносеанса не претворено в жизнь.

Все названные проблемы ждут скорейшего решения...

Некоторые шаги в этом направлении уже предприняты—сообщил пленуму заместитель министра культуры СССР Н. Данилов.

Для улучшения сценарного дела с сентября этого года начнут работать двухгодичные Высшие сценарные курсы. Улучшается положение литератора в кино: теперь запрещено вносить изменения и дополнения в утвержденные руководством студии литературные сценарии без участия автора или согласования с ним.

Министерство культуры и ЦК профсоюза работников культуры разработали и ввели в действие новые условия премирования в социалистическом соревновании. Основным критерием работы киностудий и съемочных групп явится создание хороших, интересных, нужных народу картин. При этом предпочтение будет оказываться кинофильмам на современные темы.

●

Чутко улавливать духовные запросы современников и отвечать на них в полную меру своих способностей и таланта — к этому активно стремятся деятели кино. Мастера старшего поколения и молодые кинематографисты глубоко озабочены тем, чтобы современный кинематограф был подлинно современным.

Дерзания и поиски... Без этого нельзя представить себе современное киноискусство, ибо оно живет, растет и развивается в эпоху удивительную, потрясающую мир размахом событий, открытиями, невиданными по своему масштабу и историческому значению. И, конечно же, чтобы рассказать об этой кипящей, напряженной, интереснейшей жизни, рассказать языком вдохновенного искусства, необходимо идти смелым путем творческих исканий, подлинного новаторства.

Человечеству МИР!

Народы всего земного шара, и в частности прогрессивно настроенная интеллигенция, гневно отвергают «философию» войны. Для каждого честного и мыслящего человека ясна его позиция в вопросе о мире. Но от простого признания необходимости мира до глубокого понимания причин, порождающих войну, расстояние довольно значительное. В наше время каждый обязан понять, что мир не придет сам собою, а силы войны не капитулируют добровольно. Люди должны бороться за мир. Немалую роль в активизации этой борьбы призвана сыграть кинематография— самое массовое, самое действенное из искусств.

До сих пор было создано много фильмов, касающихся проблемы мира различными косвенными путями. В наши дни творческая мысль прогрессивно настроенных кинематографистов идет дальше: они ищут путей прямого выражения этой идеи. Результатом подобных поисков и явились, в частности, заявки на сценарии, опубликованные в американском журнале «Фильм калчер». Советскому читателю будет небезынтересно познакомиться с заявкой известного итальянского сценариста Чезаре Дзаваттини. Мы приводим ее ниже с небольшими сокращениями.

Одновременно редакция попросила высказаться советского кинорежиссера Марка Донского, работающего сейчас над аналогичной темой.

Чезаре Дзаваттини

Первый набросок

Предлагаю поставить своего рода аналитический фильм. Тема—мир. Фильм должен показать в прямой и доходчивой форме, что среди огромного большинства людей существует горячее стремление к миру, причем не только в чисто эмоциональном плане, но вполне осознанное и разумное. Задача фильма—убедить зрителей, что стремление к миру представляет одну из форм наиболее зрелых социальных устремлений современного человека и является полным разрывом с прошлым.

Основываясь на этой мысли, мы намечаем совершить кругосветное путешествие, чтобы собрать свидетельства и высказывания людей, представляющих все образы жизни, все возрасты и все профессии—начиная от батрака и кончая поэтом и ученым.

Мы встретимся с этими людьми в их обыденной жизни, увидим и выслушаем их. Мы будем свидетелями их борьбы, страданий и радостей. Узнаем их мечты. Короче говоря, мы будем стремиться понять реальную жизнь людей.

Очень часто бывает так, что, призывая к миру, мы в то же время закрываем глаза на те оскорбления, которые кое-где еще наносятся достоинству человека. С этими оскорблениями сталкиваешься во многих частях света, где на огромных территориях по-прежнему царят голод и нищета.

Рядом с людьми, у которых есть все, на одной и той же улице живут люди, у которых нет ничего.

Если нам удастся показать всеобщее стремление к миру, создать значительные по своему

содержанию и правдивые образы, то мы приблизимся к нашей цели.

На чем прежде всего должен остановиться объектив кинокамеры? Да на чем угодно.

Мы могли бы начать съемки в доме, где в этот момент рождается ребенок. Фильм начнется его первым криком. Мы начнем диалог в этой сцене таким вопросом, обращенным к роженице: «Кто вы? Чем вы занимаетесь? Чего вы ждете от жизни? Каковы ваши надежды?» Мы обратимся с вопросами не к одной, а к десяти только что родившим или собирающимся рожать матерям—черным, белым, желтым. «Чего вы хотите от ваших сыновей?» Одна из них, возможно, ответит очень наивно, в ответе другой будет звучать мука, третья всего лишь простыми «да» и «нет» раскроет целую жизнь, объяснит ее предысторию. Мы услышим обвинения и надежды, рассказ о сыне, находящемся далеко от дома, и о бюджете семьи. Быть может, мы покажем отдельные эпизоды из жизни той или иной женщины, если это будет отвечать цели нашего фильма. Эти эпизоды мы прокомментируем сами или обратимся за комментарием к соседям, сыновьям, отцам.

С одной матерью мы задержимся лишь на мгновенье, всего лишь на несколько кадров, другая останется на экране немного дольше. Все зависит от того, какова жизнь этой женщины, атмосфера, в которой она живет и в которой мы встретили ее, чем она, наконец, сможет способствовать решению нашей задачи.

Как эти первые кадры, так и те, что мы снимем в дальнейшем, должны иметь прямое или косвенное отношение к проблемам мира. Они станут меркой для оценки современных условий существования человека, его объективных и субъективных возможностей, докажут настоятельную необходимость солидарности.

Круг нерешенных проблем очень велик. Поэтому мы должны проникнуть в мир не только матерей, но и супружеских пар, молодоженов. Любовь существует в мире повсюду, но препятствия, которые приходится преодолевать любящим, прежде чем им удастся скрепить свой союз, многочисленны и драматичны. Это—голод, война, бедность. Юноша мог бы стоять перед алтарем, но он оказывается на пристани, откуда он отправится в эмиграцию. Возможно, он когда-нибудь и вернется, но провожающая его девушка думает, что это их последняя встреча.

Жизнь удивительна и прекрасна, и во время нашего путешествия нам удастся не только рассказать об этом, но и увидеть воочию все ее заманчивые стороны. Очень часто, однако, наши переживания будут напоминать танталовы муки: сокровища жизни лежат в пределах досягаемости и вместе с тем недостижимы. Так, во всяком случае, обстоит дело для ведущего трудную жизнь на своем острове рыбака, для батрака из Калабрии, мексиканского рабочего, неграмотного человека, безработного отца, для не имеющей возможности соединиться браком любящей пары, для страдающего неизлечимой болезнью ребенка, негра из Литтл Рока, человека, уволенного по политическим мотивам или проголосовавшего против своих убеждений. Некоторые из них одиноки, другие растерянны, третьи объединены в борьбе.

Мы расспросим (и повторение одних и тех же вопросов не будет звучать однообразно, а лишь усилит драматичность положения) бастующего сборщика риса в Пьемонте, восставшего алжирца и уезжающего на фронт солдата, школьников, которые бесхитростно введут нас в самую гущу семейных проблем, больного в лечебнице, проституток и воров. Это позволит нам понять мотивы их поступков, узнать их характерные особенности, познакомиться с различными точками зрения.

Мы проникнем в тайный мир ученого, священника, генерала, художника, то обвиняя их, то полемизируя с ними, но еще чаще просто прислушиваясь к их словам, наблюдая не только то, что мы хотели бы увидеть, и не упуская из виду то, что неожиданно возникает по мере развертывания темы.

Мы полагаем, что из сказанного выше можно уже составить представление о содержании фильма.

Исходя из предположения, что для съемок будет создана небольшая группа кинематографистов-документалистов, наша поездка продолжится около полугода.

Совершенно естественно, что мы посетим страны, где идет борьба, где особенно остры надежды и отчаяние. Там тема фильма сможет найти свое наиболее убедительное и драматичное решение.

Марк Донской

На подступах к большой теме

Тема борьбы за мир необычайно обширна и многогранна, и поэтому нет ничего удивительного в том, что художественные произведения, посвященные ей, порой весьма различны. Стоит только вспомнить, как действительно непохожи — и по художественной стилистике, и по самому подходу к теме — такие произведения, как французские фильмы «Если парни всего мира...» и «Хиросима — моя любовь», франко-китайский — «Воздушный змей с края света», фильм, созданный кинематографистами ГДР, «Белая кровь» или американский — «На берегу» и, наконец, советская картина «Судьба человека». Это, разумеется, лишь малая часть того, что должно быть и, хочется верить, будет сделано. Поиски, размышления, эксперименты продолжаются.

На страницах прогрессивного американского журнала «Фильм калчер» о своем новом замысле рассказал Чезаре Дзаваттини. Замысел такого весьма характерного для неореалистов импровизированного репортажа показался мне интересным. Что ж, мастерами этого направления создано немало великолепных произведений, и попытку одного их них выйти на арену широкой идейной борьбы надо всячески приветствовать.

В этом же номере «Фильм калчер» мы нашли и другую заявку — французского сценариста Эдуарда де Лоро. Его сценарий тоже посвящен теме мира, и нет никакого сомнения, что эта попытка была сделана с самыми лучшими намерениями. Однако с де Лоро хочется спорить.

По заявке трудно судить, каков будет фильм, но основную его идею, тенденцию проследить все-таки возможно.

Я не знаком с творчеством де Лоро, однако по представленной им предварительной разработке сценария он показался мне литератором безусловно талантливым. Его сценарий написан в духе «новейших исканий» (кавычки я ставлю не для того, чтобы поиронизировать, а просто потому, что мне еще не ясен смысл и результат многих из этих исканий). Автору надоели стереотипные решения темы мира, и он не согласен с положением, когда «полезность того или иного произведения определяется хотя бы наличием доброго намерения...». Верна и другая посылка де Лоро: фильмы, посвященные этой теме, должны не просто призывать к миру, — их драматургия должна строиться на остроконфликтной основе; говоря о мире, надо противопоставлять ему войну. (Некоторые современные фильмы, и притом наиболее интересные из них, так и строятся: например, фильм Стенли Крамера «На берегу».)

Но, высказав эти верные суждения, де Лоро, к сожалению, на практике обращается к решению, с которым никак нельзя согласиться. Вместо того чтобы раскрыть тему мира через войну, де Лоро противопоставляет миру его якобы антитезу — «чувство войны». Это «чувство», инстинктивное стремление к войне, которое, по мнению автора, извечно свойственно человеку, и ставится в центр психологического разоблачительного фильма. «Мы достигнем нашей цели, если каждый зритель, посмотрев фильм, увидит в себе человека, который в какое-то мгновение своей жизни в тайниках своего сознания стремился к войне», — пишет автор.

Высказанная де Лоро концепция относительно извечного «чувства войны» не нова. Вспомним хотя бы Ницше, которому война представлялась нормальным для человека состоянием, а мир — лишь временем подготовки к войне. У Ницше и его последователей тоже есть эти рассуждения о «чувстве войны», о стремлении к разрушению, которое якобы присуще человеку, о жажде насилия.

По природе своей человек не разрушитель, он — созидатель, творец. Созидание, естественно, подразумевает и определенный момент разрушения. Но это разрушение не равнозначно бессмысленному насилию или простому уничтожению. Например, борьба человека с природой не есть ее разрушение, а использование ее собственных законов. Под влиянием человеческой деятельности природа расцветает. Что же касается войны, то в ней нет никакого элемента созидания, она — только разрушение, а в современных условиях — самоуничтожение.

Известно, что войны возникают в силу совершенно конкретных исторических обстоятельств. И они исчезнут с изменением этих обстоятельств. Когда война будет искоренена, изменится само понятие «мир»: оно будет означать нормальное состояние человеческого общества. Пока мы действительно воспринимаем понятие «мир» как антитезу войны. Но ведь это условно и временно. Если это не так, то за что же тогда мы боремся? За мир, в котором все-таки будут вооружения, будет страх, будет сознание, что война рано или поздно настигнет человечество?.. Нет, мы боремся за полное искоренение войны.

Судя по заявке, де Лоро хочет строить картину в сюрреалистическом плане. Она должна быть абстрактной, совершенно отвлеченной от конкретной действительности. «...Мы должны будем взять самые существенные формы «чувства войны» и передать их в ряде полуабстрактных и поэтических образов»,—указывает де Лоро. И далее он, к примеру, описывает один эпизод фильма: «Безлюдный пейзаж. Присутствие человека угадывается лишь в атмосфере воспринимаемой нами реальности; безмятежная панорама—в нее врывается зрительный контрапункт, переходящий в бесформенный крик, который распарывает сумерки тоскливого предместья, а затем низвергается лавиной водопада, переходящей в муравьиную кучу, сменяющуюся, наконец, полным тоски по родине полетом перелетных птиц...»

Трудно себе представить, как можно таким путем создать произведение подлинно художественное. Образы, оторванные от реальности и служащие лишь для абстрактных сопоставлений и ассоциаций, не будут эмоционально воздействовать на кинозрителя.

Отказавшись от реального художественного образа, от конкретных людей, от конкретных жизненных ситуаций, автор тем самым отказался от сильнейших сторон искусства.

Стремление де Лоро к абстрактному решению темы естественно связано с абстрактностью его понимания самого существа проблемы. Отвлеченный, мнимый (во всяком случае, по сравнению с сегодняшним положением вещей) конфликт, на котором строится драматургия фильма, понудил автора обратиться к столь же отвлеченным и мнимым в художественном отношении средствам выражения.

Заканчивая свою заявку, де Лоро пишет: «Мы придем к полезному нашим целям парадоксу: глубоко изучая неизбежность насилия, мы создадим самый миролюбивый из всех фильмов». Я не сомневаюсь в искренности этого намерения. Но боюсь, что дело ограничится именно намерением, о недостаточности которого говорит сам же автор сценария.

Возможно, что фильм, который я сейчас начинаю ставить, тоже кому-нибудь покажется неубедительным с точки зрения его замысла. Но для того мы и знакомим друг друга со своими планами, чтобы можно было их прокорректировать, можно было поспорить. Ведь мы преследуем одну цель, и критика здесь никого не должна обижать.

Фильм называется «Здравствуйте, дети!». Мы хотим собрать детей со всего мира в одном лагере, в лагере «Верных друзей». Здесь будут дети всех национальностей, вероисповеданий, разной классовой принадлежности, из стран различных общественных формаций. Они прибудут со своими педагогами, у которых различные методы воспитания. Мы ставим перед собой задачу показать, что дети не рождаются с извечно свойственной человеку склонностью к насилию, с «чувством войны». Мы покажем детей и отцов, покажем, что́ принесли человечеству ошибки отцов и что́ могут сделать люди для искоренения войны, для блага своих детей. Мы утверждаем, что если даже у детей в определенном возрасте обнаруживается желание как-то проявить свою силу, то наша задача состоит в том, чтобы направить это устремление на цели созидательные. Мальчики дерутся, любят играть в войну, читать о войне. Но значит ли это, что им от природы свойственно «чувство войны»? Нет, им свойственно ч у в с т в о б о р ь б ы. И не будь этого чувства, человечество давно бы уже выродилось. Другое дело, что в силу опять же конкретных исторических условий стремление человека к борьбе, преодолению препятствий, даже к опасностям, риску из века в век использовалось для разжигания воинственных настроений, для натравливания одних народов на другие.

Да, но как же все-таки быть с желанием современного ребенка поиграть с игрушечной пушкой, помахать саблей? А это уж наша задача, задача отцов—направить энергию ребенка в нужное нам русло, вовремя дать ему игрушку, способную заменить традиционных солдатиков, дать книги и фильмы, способные увлечь романтикой борьбы, далекой от кровавого поля боя...

Сергей Герасимов

Поддельное и подлинное

Кинематограф, как известно, искусство наиболее массовое, неразрывно связанное с народными интересами, призванное непосредственно влиять на формирование взглядов, убеждений, вкусов. Поэтому роль его в строительстве коммунизма необычайно велика. И именно только в таком аспекте имеет смысл говорить сегодня о практике нашего киноискусства, различая его сильные и слабые стороны.

Поначалу следовало бы вспомнить о тех несомненных достижениях, какие помогли нашему киноискусству за последние годы завоевать всемирное признание, получить последовательно, одну за другой, премии на международных кинофестивалях. Этому, конечно, можно порадоваться. Мы не должны забывать об успехе наших лучших картин, часть из которых обращена к советской действительности, чаще всего к эпохе Великой Отечественной войны (я имею в виду такие фильмы, как «Судьба человека», «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Баллада о солдате»), или даже к периоду первых лет Советской власти («Коммунист», «Рассказы о Ленине»); об успехе лучших экранизаций литературной классики; и, наконец, фильмов, посвященных сегодняшнему дню, среди которых справедливо выделить такие произведения, как «Поэма о море»,. «Высота», «Дорогой мой человек».

Однако соотношение удачных и посредственных, а чаще всего слабых картин заставляет нас сегодня о многом задуматься.

Недавно мне довелось просмотреть свыше тридцати художественных фильмов, сделанных нашими студиями в 1959 году. Я менее всего имею в виду заняться здесь последовательным анализом всех этих просмотренных мною картин. Мне хочется попытаться сделать лишь некоторые общие выводы в отношении тенденций, которые несомненно сложились и бытуют в творческой практике киноработников и в производственной практике студий.

•

Наш творческий метод—социалистический реализм, в основе которого, как известно, лежит материалистическое миропонимание и девизом которого является правдивое раскрытие жизни в ее революционном развитии. Формула эта при всей ее самоочевидной ясности настойчиво требует углубленного истолкования, для того чтобы она стала истинным ключом, отправной позицией для художественного творчества.

Прежде всего следует условиться, что художественное творчество при любом его направлении подразумевает талант художника. Талантом мы условимся называть особую, повышенную способность человека к восприятию и осмыслению действительности. Однако наш творческий метод не ограничивает себя только этим, так сказать, первичным условием творчества. Он видит в художнике не только самопроизвольную силу субъекта, способного обостренно воспринимать все явления окружающей жизни. Он видит в сознании художника силу, аккумулирующую весь революционный опыт народа, его совесть, его волю. Таким образом, этот творческий метод оснащает художника как бы новой, дополнительной силой, помогающей ему видеть шире, глубже и дальше.

В полемических сражениях, какие велись и ведутся по поводу социалистического реа-

---

В основу статьи положен доклад на расширенном заседании Художественного совета по кинематографии Министерства культуры СССР.

лизма, мы часто слышим от наших оппонентов более или менее зашифрованные, но достаточно раздраженные реплики относительно так называемого сдерживающего, ограничивающего начала, якобы заложенного в природе самого метода. И, думаю, нельзя представить более произвольной и несправедливой версии понимания социалистического реализма.

Как же, по-моему, следует взглянуть на дело, если отбросить всякие предвзятости?

Как известно из ленинской теории познания, материальный мир существует независимо от человеческого сознания, которое само является одной из функций материального мира. Сам этот мир в сложной взаимосвязи с преобразующим его человеком непрестанно меняется, развивается, прогрессирует. Меняется и сама природа человека, его, так сказать, физиологическая структура. Однако процесс изменения, усовершенствования материального мира и процесс изменений, происходящих в самом человеке, разумеется, не однозначны. Человек неизменно сохраняет все средства своего восприятия, то есть зрение, слух, обоняние, осязание, вкус. Человек может в процессе духовного обогащения усиливать и обострять свои средства восприятия, но, оставаясь в пределах физиологической нормы, он видит мир таким, какой он есть в своей материальной сущности, слышит его и осязает, короче — воспринимает его на основе общности человеческой природы, и именно это обстоятельство лежит в основе развития общественной жизни, помогает человечеству сообщаться, оценивая добро и зло, красоту и уродство, свет и тьму даже при всем существующем различии языков и исторически сложившихся традиций.

Казалось бы, что все эти истины настолько самоочевидны, что можно было бы к ним и не обращаться. Однако практика показывает, что эта бесспорная очевидность перечеркивается, отбрасывается, презирается не только случайными солипсистами и фрондерами. Нет, ей подвластны в переживаемые нами дни целые художественные направления, уродующие в своих произведениях и сам видимый мир и человеческую психику, увлекающие за собой жадную ко всему новому и не всегда разборчивую молодежь.

Мне приходится часто говорить с кинематографической молодежью, видеть ее попытки, зачастую направленные в сторону отвлеченных поисков и в сценарных набросках, и в режиссерских этюдах, и даже, если хотите, в актерском творчестве, где, казалось бы, антиреализму приходится труднее всего.

Чем же объясняются эти неудачные и бесплодные попытки?

Я убежден, что во многих случаях здесь налицо своеобразная диалектика развития, стремление опротестовать те грубо примитивные формы, которые мы с опасной легкостью зачисляем в арсенал реализма.

И тут нужен серьезный разговор. Нам предстоит вместе с молодыми художниками проникнуть в истинные глубины нашего метода, чтобы равнодушный стандарт не оттолкнул их к практике зарубежных формалистов, к абстрактным поискам обостренной выразительной формы. Поэтому мне хотелось бы прежде всего обратиться к тому потоку примитива, который по закону диалектического развития толкает на формалистические реминисценции нашу порой очень талантливую молодежь.

Что огорчило меня больше всего в ряде неудачных, серых и безликих картин, вышедших на экраны? Пожалуй, способность их авторов мимикрировать, подделываться под реализм, не обладая для реалистического творчества ни необходимыми способностями, ни знанием жизни, ни какой-либо четко выраженной руководящей идеей.

Для примера можно взять два фильма: скажем, работу «Ленфильма» «Горячая душа» и Тбилисской студии—«Нино».

В данном случае у фильма «Горячая душа» как будто бы налицо все преимущества. Если в фильме «Нино» все происходит вне времени и пространства, то в «Горячей душе» существует определенный, так сказать, календарный адрес. Дело происходит в наши дни. На одном из металлургических заводов ведется борьба за выполнение производственного плана. Даже более того—речь идет о формировании коммунистической бригады (к слову сказать, коммунистические бригады, наспех приписанные авторами, присутствуют также почти во всех остальных картинах). Таким образом, казалось бы, все на месте. Но фильм оставляет безрадостное впечатление, являясь образцом формально-бюрократического, канцелярского изображения жизненных процессов. Он нехудожествен, и этим все сказано. И не художествен он не потому, что в нем нет обостренных ракурсов, эффектных монтажных построений. Он не художествен по своему методу, ибо в нем нет серьезной, углублен-

ной попытки к постижению тех сложнейших и увлекательнейших процессов, какие происходят в окружающей нас жизни и в сознании нашего передового человека.

Просмотрев такую картину, как «Горячая душа», отчетливо видишь, что сам-то автор по данному поводу ничего не думает, а может быть, и не знает. Он пользуется как бы суммой вырезок, подобранных ему секретарем на ту или иную тему, и компиляцией различных общих мест с максимальным оснащением их восклицательными знаками, по наивности своей полагая, что именно эти-то восклицательные знаки счастливо заменят ему темперамент, оригинальную мысль, острый взгляд, живую душу, то есть ту человеческую страсть, какая единственно способна питать творческий процесс, будь то искусство, наука или любая иная область созидания.

Примером такой истинной страстности могут явиться для всех художников и нехудожников выступления товарища Н. С. Хрущева в США и ряде других стран.

Полемизируя с представителями капиталистического общества—будь то миллиардеры, государственные чиновники, профсоюзные бонзы или юркие газетчики,—товарищ Хрущев обрушивал на них всю свою творческую страсть человека, свято и нерушимо убежденного в великой правоте своего дела. Его понимали не только друзья, но и враги вынуждены были открыть и признать для себя те стороны жизни, которые оставались для них наглухо закрытыми их ожесточенной предвзятостью или тупой инерцией мышления. И тут происходило как бы двойное открытие: открывалась страна и открывался новый характер—характер ленинца, созидателя.

Могут сказать, что примеры не равнозначны и что горизонт руководителя государства неизбежно безгранично шире кругозора рядового работника культуры. Но именно на таких отговорках и строится та убогая поденщина, которая засоряет наше искусство как в кино, так и в других его отраслях. В том-то и дело, что пока предмет искусства, тот или иной участок жизни, на котором художник сконцентрировал свое внимание, не становится для него его собственной жизнью, он не имеет права болтать по этому поводу общие места, раздаривать с многозначительным видом заготовленные впрок стертые пятаки.

В своих фильмах на современную тему мы берем, казалось бы, наиболее актуальные вопросы жизни, или, как принято выражаться, «откликаемся», а в итоге иногда дискредитируем материал, отталкиваем от него зрителя, который идет в соседний кинотеатр смотреть «Жениха для Лауры», где ему показывают заведомое вранье, но по крайней мере без претензий на правду.

В том-то и дело, что чаще всего реалистическая правда остается за рамкой кадра, потому что поверхностное отображение чисто внешних признаков жизни прямо противоречит методу социалистического реализма.

●

Наш метод настойчиво требует помнить, что жизнь, непрерывно видоизменяясь, обогащаясь, предлагает художнику новое и новое содержание, новые, все более углубленные способы его эстетического опосредствования.

Ведь невозможно представить себе, что советская наука сделала бы гигантский скачок, если бы она не оперировала всей суммой современных знаний, если бы она не располагала богатейшим инструментарием для проникновения в тайны природы, для последовательного подчинения ее человеческому разуму.

Вид современной физической лаборатории, самый вид человека среди сложнейших и остроумнейших машин представляет новую, своеобразную, ранее невиданную картину. У рабочего с высшим образованием, управляющего прецизионным станком, обрабатывающего детали микронной точности, другой взор, другие руки. Завод теперь больше похож на лабораторию, так же как и опытное колхозное производство.

Рождаются новые, ранее невиданные формы станков, машин, разнообразных технических приспособлений и, наконец, бытовых предметов, отмеченные лаконизмом, высокой функциональной продуманностью.

Во всем этом потоке совершенствования многосложного материального мира во имя облегчения и украшения человеческой жизни лежит поистине научная целесообразность, и именно тут складывается новая эстетика. Для наиболее точной иллюстрации достаточно вспомнить формы спутников и космических ракет.

А мы, показывая современное бытие и человеческие связи на уровне веками сложив-

шихся отношений, видим лишь в этом признаки правды. Мы показываем человека в медленных, неповоротливых ритмах, с ограниченной мыслью и речью, стесняясь живого обмена новыми идеями, новыми оценками, новыми чувствами, полагая, что эта ретроградность, неподвижность и есть главный признак реалистического ви́дения жизни.

Неверно все это! Все это не более чем результат вялого, равнодушного отношения к гигантским процессам, преобразующим (в особенности за последние годы) наше общество с поистине невиданной динамикой.

Мы безбожно отстаем от жизни, в то время как призваны опережать ее своим прогнозом, своей мечтой.

Мы считаем, что говорим правду, выпячивая на первый план обывательское бытие, мы заигрываем со зрителем, ищем его сочувствия знакомым картинам узкого, ограниченного существования, а зритель живет уже иными интересами и во весь рот зевает на многих наших картинах.

И тут полезно вспомнить успех фильма «Летят журавли» у нашего молодого, да и взрослого зрителя, успех, который при определенной дискуссионности концепции картины прежде всего следует отнести за счет самой энергии вскрытия жизни, что выгодно отличает это произведение от многих других, созданных по сложившейся вялой, повествовательной традиции.

Кому же должен адресовать зритель все свои законные претензии? Ну, разумеется, создателям фильма... Но кому прежде всего?

И тут по инерции легче всего назвать писателя, сценариста...

Да, конечно, такие сценарии на актуальные темы, как, скажем, «Горячая душа» или «Настоящий друг», пороха не выдумывают, и сооружены они по принципу несложной детской архитектуры из раскрашенных кубиков. Но нельзя, отдав должное автору сценария, обойти молчанием режиссера, а может быть, с него и надлежит начинать.

Я легко допускаю, что каждый из названных фильмов даже по своему очень элементарному сценарию мог получиться все же значительно лучше. Это могло произойти при одном лишь обстоятельстве: если бы режиссер видел в своем лице не технического работника, призванного различными организационными мероприятиями привести в действие всю сложную машину творческого коллектива, а являлся бы для самого себя той самостоятельной художественной силой, какая способна оригинально осмыслить и живо воспроизвести кусок действительности, зная о нем, видя в нем нечто большее, чем любой прохожий.

В приводимых же мной примерах режиссер выступает как равнодушный регистратор предложенного ему сценарием нехитрого развития события, не утруждая себя ни обогащением материала, ни хотя бы живым, раздумчивым к нему отношением. Наиболее отчетливо этот вопиющий порок современной «средней» режиссуры сказывается на актерах.

У нас существует бродячее суждение, ставшее своеобразной инерцией в нашей современной критике, что, мол, актеры у нас отличные. И вот на днях один из крупнейших наших актеров горько сетовал, после того как я решился покритиковать актерскую братию за низкий уровень самовзыскательности, что, мол, когда актер хорошо играет, хвалят режиссера, а когда актер играет плохо, о режиссере забывают и обрушивают свой гнев на актера.

В постановке вопроса он был прав. Но я бы не советовал актерам на этой шаткой основе строить иллюзии и заниматься самоамнистиями. Это дело всегда вредное, а в данном случае особенно. Именно на основе такой самоамнистии рождаются «шедевры», подобные «Млечному пути». В движении целого потока картин «назад к Люмьеру» этот фильм с участием Жарова, Ларионовой и Рыбникова смело может претендовать на одно из первых мест.

Да, несомненно, в кинематографе актер— фигура зависимая. Режиссер своевластен: он может помочь актеру, сделав максимум для раскрытия его дарования, но и обезоружить актера в процессе работы и изуродовать ее результат он может на все сто процентов. И здесь уместно вспомнить, что по сложившейся традиции прогрессивного режиссерского мастерства и в театре и в кино режиссер призван быть педагогом. Не обладая этим свойством, не развивая его (что, к слову сказать, целиком в возможностях каждого режиссера), он является не более чем мелким антрепренером, да к тому же еще нерадивым и бестолковым.

Ведь, на самом деле, если отбросить эту важнейшую сторону режиссерского творчества, то что, собственно говоря, остается? Ремесленное умение кое-как растолкать элементы действия, а это, как правило, умеет делать каждый квалифицированный помреж

Достаточно прочитать сцену даже в литературном изложении, чтобы представить себе ее, так сказать, простейшее воплощение. Для этого не надо быть ни художником, ни даже квалифицированным ремесленником.

Анализируя дальше процесс такой «облегченной» режиссуры, можно легко подменить режиссера и в монтаже, поскольку у нас по сложившемуся статуту существует самостоятельная фигура монтажера, звук записывает звукооператор и т. д. и т. п. Ну конечно, какие-то организационные обязанности неизбежно падут на долю режиссера. И вот в результате рождается произведение, где автора, собственно говоря, нет, и как бы даже адресоваться не к кому, и наиболее страдающей фигурой в данном случае выступает актер, который, не имея перед собой контроля в виде зрительного зала, к какому он привык в театре, предлагает ту самую первую, так сказать, дорепетиционную трактовку роли (в плане осмысления и отработки интонации, жеста), какая при подобной режиссуре становится последней трактовкой, ибо наспех тут же фиксируется на пленку.

В этой связи я хотел бы коснуться фильма, о котором я упоминал и который по внешним признакам как бы противостоит тенденции, выраженной в фильме «Горячая душа». Я имею в виду одну из последних работ Грузинской киностудии—«Нино». Об этом фильме уже много говорили и писали, приводя его как один из примеров наших неудач в области современной тематики. Но здесь, по-моему, налицо какая-то ошибка.

Дело в том, что фильм «Нино» по самой постановке вопроса и по всем способам решения материала глубоко не современен. Если в картине «Горячая душа» при всех ее недостатках налицо гражданское намерение авторов и актуальная тема, то фильм «Нино» непосредственного отношения к содержанию жизни советских людей не имеет и иметь не может.

Мимикрия всегда останется мимикрией, к какой бы форме или цвету ни приспособлялось то или иное явление. Подо что же мимикрирует фильм «Нино» в своей, так сказать, святой простоте?

Авторы фильма как бы условились действовать в кругу тех сугубо житейских обстоятельств, которые и составляют для них единственную, по-настоящему реальную сторону жизни. Они всерьез полагают, что возвеличивают свой народ, показывая квартиры на уровне эстетики дореволюционных провинциальных дантистов с хорошим достатком. И надо сказать, что в условиях поставленной задачи они достигают наличия единства формы и содержания, ибо события и страсти, бушующие в этих мещанских апартаментах, отлично совмещаются с обстановкой.

Авторы фильма утверждают, что имели самые положительные намерения: показать высокий уровень жизни советской интеллигентной семьи (в данном случае речь идет о семье профессора), изобразить типичные черты бытия и типичные конфликты. При этом они ссылаются на зрителей, которые охотно идут смотреть картину.

Разумеется, картины делаются для зрителей и мнение зрителя является критерием оценки. Но не следует забывать, что зрители у нас пока еще очень и очень разнообразны, и всегда найдется немало людей с устойчивыми мещанскими вкусами. Зачем же нам на них ориентироваться?

Очевидно, в данном случае мы имеем дело с приспособлением к мещанским тенденциям, которые надо не поощрять, а искоренять.

Но есть и другая мимикрия, иная тенденция.

Так, на мой взгляд, по-своему мимикрирует фильм Т. Абуладзе «Чужие дети».

Внимательно просматривая этот фильм, вы не обнаружите в нем ни грана роскошной бутафории, столь милой сердцу каждого убежденного мещанина. Однако в нем есть своя бутафория, совсем иного свойства, и лежит она не на поверхности, а значительно глубже. Это—бутафория копизма, то есть такой формы искусства, где автор обращается не к самой жизни, как первоисточнику вдохновения, а к полюбившимся ему образцам—будь то первоклассные итальянские неореалистические фильмы, вполне уместные и даже прогрессивные в своей социально-политической обстановке; будь то французские фильмы так называемой «новой волны» с их густым интеллектуально-порнографическим соусом; будь то абстракционистские попытки польских экстремистов.

Бесспорно, что Т. Абуладзе талантливый режиссер и не лишен вкуса. И я уверен: отвлекись Абуладзе от копирования чужой эстетики—он увидел бы в окружающей его жизни множество неповторимых признаков своего, нового бытия, национального по форме и социалистического по содержанию.

И эти признаки новой жизни повели бы его совсем по другой дороге.

Но Абуладзе упрямо проводил свою линию—и вот появилась в фильме усатая соблазнительница, и мир замкнулся в маленьком дворике, и сыграли свою игру фатальные страсти, и осталась на поверхности фильма скромная вегетарианская идейка, находящая отлик в любом обывательском сердце, как мы выражаемся порой, «независимо от политических и религиозных убеждений».

Повторяю, Абуладзе серьезно одарен, и многие сцены в картине сделаны на уровне зрелой режиссерской техники. Налицо, например, отличная работа с детьми. Но как быть, если в нашей профессии на одной технике никуда не уедешь? Требуется четкое мировоззрение. Вот над этим-то сейчас и нужно задуматься Тенгизу Абуладзе.

Недавно была проведена небольшая, но в высшей степени интересная конференция, посвященная опубликованной в «Правде» статье нескольких художников под названием «Любите прекрасное». На этой конференции присутствовали сами художники, писатели, учителя, представители Министерства культуры. К сожалению, не догадались пригласить представителей предприятий легкой промышленности, руководителей промкооперации и тех организаций, какие наводняют нашу страну канонизированной безвкусицей, а вернее сказать — просто пошлостью. Дебаты были необычайно горячие. Как верно, мудро и честно выступали, скажем, учителя, сетовавшие на плохую организацию воспитания вкусов в наших школах, какие приводились разительные примеры! Как горько было всем нам их слушать, и как единодушно обрушились все выступавшие на кинематограф, подчас несущий в массы ложные эстетические представления!

И вот лучшей иллюстрацией засорения вкусов надо считать эстетику фильмов, подобных «Нино».

Я бы не обрушивался с такой горячностью на эту картину, если бы за ней не стояла целая шеренга совершенно подобных произведений с разницей лишь оттенков той копеечной бутафории, которую они тащат на экран.

Мы часто говорим, что отдельные неудачи нашего искусства объяснялись стремлением художника приукрасить, «лакировать» действительность. Тут требуются некоторые уточнения. Ну что ж, ведь лак, в конце концов, не такой уж плохой материал, когда он наложен на благородную фактуру с отлично отполированной поверхностью. Иначе обстоит дело, когда его, наспех перемешав с сусальным золотом, накладывают на фанеру. Нормативная эстетика знает красоту старинной патины, лежащей на бронзе и на камнях, знает благородство шероховатой фактуры грубо обработанного дерева в сопоставлении с небрежно набросанной штукатуркой, знает и красоту тщательно отполированных и отлакированных плоскостей и иных форм. Думаю, что мы не ошибемся, если скажем, что тут дело не в лаке, а дело в благородстве самих фактур.

Я легко могу понять пафос фанерных триумфальных арок, которые на заре Советской власти освобожденный народ ставил при въезде в города, построенные купцами и дворянами. В них, казалось бы, сосредоточился протест нового мира, не располагающего еще никакими средствами для украшения жизни, против того старого и подлого мира, который строил—дурно ли, хорошо ли на свой личный вкус, отгораживая свое эгоистическое счастье от всенародной беды.

Но прошли годы, и при всем том, что пафос режима экономии остается ведущим началом в нашем хозяйстве, мы уже не увидим сейчас этих трогательных фанерных арок. И до слез горько видеть, что заменили их чаще всего раскрашенные гипсовые фигуры, бесчисленные, в большинстве уродливые предметы, по идее их создателей призванные украшать быт советского человека. И—что самое парадоксальное!—предметы эти заимствованы как раз из того самого старого, затхлого мира, которому в 1918—1919 годах мужественно противостояли простые фанерные арки, украшенные кумачом.

Повылезли из всех щелей гипсовые мопсы, рамки, украшенные ракушками, открытки с кавалерами, обнимающими томных девиц, бумажные цветы, собачки, слоники и прочая нечисть.

В связи с этим нужно сказать, что безвкусицей и грубой бутафорией отмечены не только декорации и реквизит большинства наших картин. До крайности снизилась и взыскательность к кинематографическому гриму даже на таких квалифицированных студиях, как «Мосфильм», «Ленфильм», студия имени М. Горького.

Трудно понять, как у операторов хватает совести гримировать на натуре актеров для

цветной съемки, когда на загорелой коже грим ложится как сальная фиолетовая маска. Все это видят и молчат. А вот операторы хроники снимают без грима и получают живое, подвижное лицо. Но как же в цветном кино—и без грима? А традиции? А поиски красоты?

Из тех же побуждений, вероятно, некоторые режиссеры спешат искалечить натуральную внешность актера и прежде всего (и при всех обстоятельствах!) красят ему волосы пергидролем, то есть во имя все той же бутафорской эстетики лишают живого человека характерных, только ему присущих выразительных признаков. С этого начинается все дальнейшее надругательство над живой, естественной фактурой природы, когда бутафория постепенно проникает во все поры фильма.

Как поразительный пример можно вспомнить фильм «Небо зовет», посвященный грядущей космонавтике. Киевской студии удалось добиться необычайной точности и тщательности выполнения сложнейшей декоративно-постановочной задачи. Вся техника ракетоплавания производит необычайно убедительное впечатление. Что же выступает как кричащая бутафория в этом технически взыскательном фильме? Актеры и актерские гримы. В этом смысле фильм, пожалуй, поистине побил рекорд.

Гримы наложены настолько неряшливо, что не только на крупных, но и на средних планах лица выступают как грязно-фиолетовые маски, при том, что шеи актеров и затылки сохраняют цвет нормальной кожи. Это поразительное уродство настолько отвлекает зрителя от иных компонентов картины, что даже забываешь удивляться ненатуральной игре артистов, их нелепой, выспренней декламации.

И как становится досадно, когда представишь, какая могла бы получиться интересная картина, если бы каждый из ее участников потрудился на уровне ее технических оформителей!

Употребляя слово «фактура», я подразумеваю не только строительные или поделочные материалы,— я имею в виду весь многосложный комплекс природы созданных человеком предметов и прежде всего самого человека—творца и преобразователя жизни.

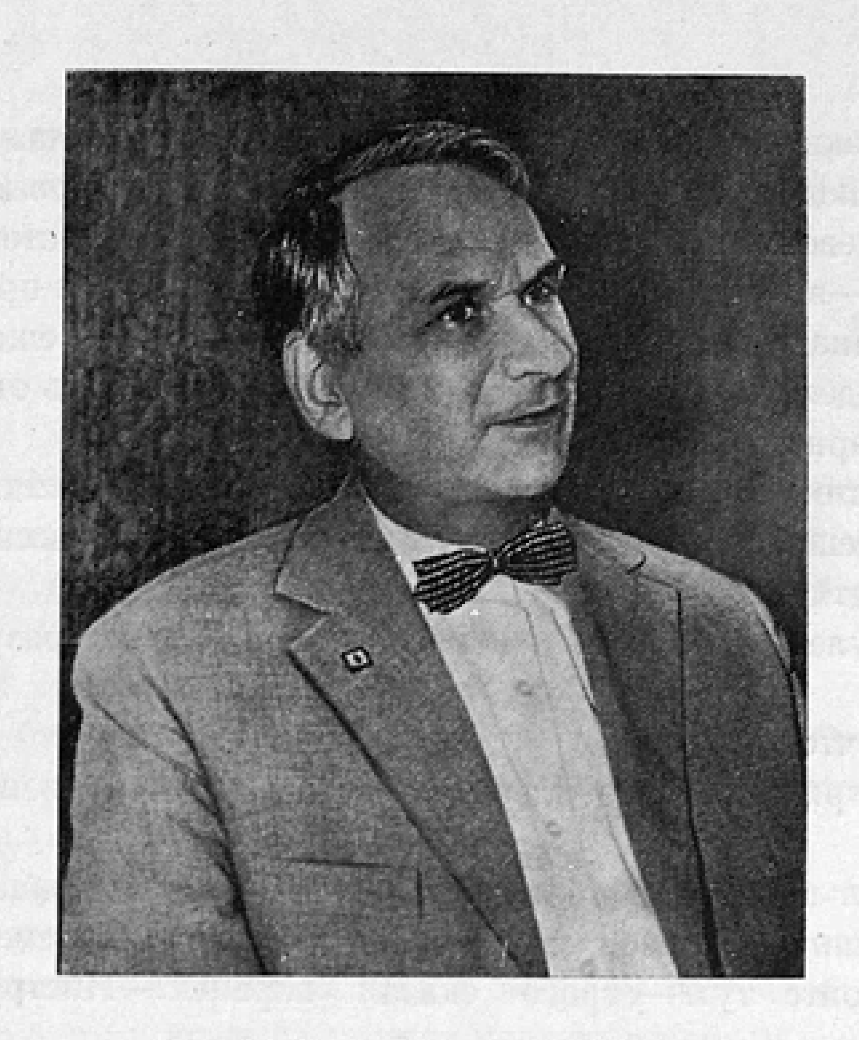
Можно ли применить понятие «фактура», скажем, к интонации или жесту актера, к выбранному писателем слову, к любому иному художественному элементу в творческом процессе?

Живопись давно уже пользуется этим понятием. Однако наряду с реалистами с особым акцентом ввели это слово в свою терминологию и формалисты. И с той поры как-то стали стесняться у нас этого понятия, за которым стоит очень значительное содержание. Во всяком случае, каждый реалист видит в нем активную силу, противостоящую всяческой бутафории. И поэтому, вероятно, сейчас не вредно, за неимением иного, быть может, более исчерпывающего понятия, взять его на вооружение. С этой точки зрения любопытно проверить природу литературного сценария.

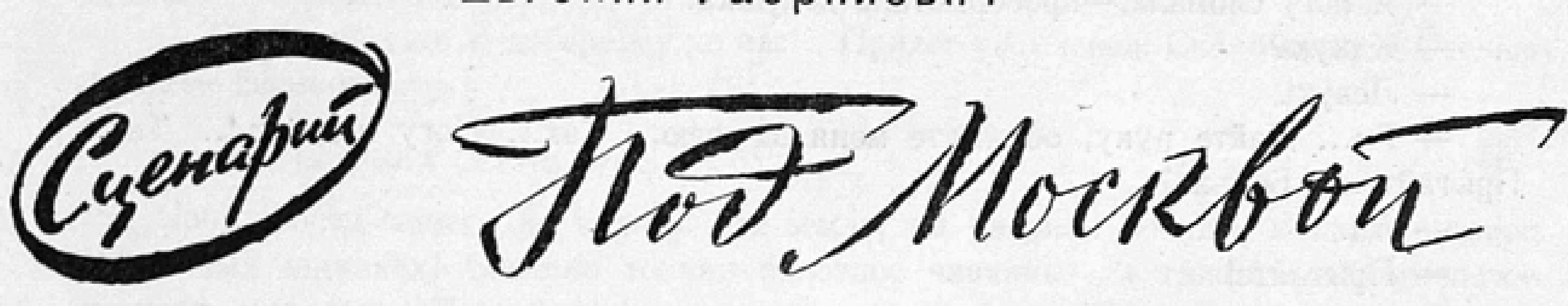
Серьезная и добросовестная критика, вступая в область тонких художественных различений, неизбежно обращается к исследованию литературной ткани с этой, так сказать, фактурной меркой. Обследовав концепцию, удостоверившись в ее содержательности и глубине, серьезный критик неизбежно обратится и к самой ткани сочинения, стремясь и для себя и для читателя вскрыть неповторимое своеобразие литературного словаря, характер формирования фразы, интонации, отделки пейзажа, образности и энергии диалога и т. д.

Только при этих условиях критик выполняет свою, так сказать, святую обязанность перед автором и читателем. На основе именно такого рода критики раскрылось для народа дарование Шолохова и, вопреки испуганному лепету первых рецензентов «Тихого Дона», пролетарский литератор, исконный большевик Серафимович под свою ответственность вывел за руку к советскому читателю этого первого по дарованию писателя. Он увидел истинность фактур в каждом образе, в каждом описании, в каждом раздумье молодого Шолохова. И эта взыскательность к истинности фактур помогла Шолохову закончить его титанический труд—написать величайшую народную эпопею «Тихий Дон».

(Окончание следует)



Евгений Габрилович



Сирена воздушной тревоги. Голос из репродуктора:

— Граждане, воздушная тревога!

Воет сирена.

— Граждане, воздушная тревога!

Москва. Ночь. Лето 1941 года.

Гулкий, сухой асфальт тротуара. Со всех сторон бегут в метро и бомбоубежища наспех одетые люди. Они тащат тюки, рюкзаки, сумки. Словно налетев с маху на какие-то незримые препятствия, застыли посреди улицы автомобили, трамваи, троллейбусы.

Шарят прожекторы. Сильно бьют зенитки. То там, то здесь вспыхивают в небе золотые звезды разрывов.

Вот небо разгорается желто-оранжевым светом—это немецкий самолет «повесил лампу»—сбросил осветительную ракету. Выступили вдруг из тьмы очерченные резкими плывущими тенями здания. По направлению к «лампе» потянулись со всех сторон разноцветные ленты трассирующих пуль.

Бегут люди. Торопятся. Уцепившись за материнскую руку, шлепает плохо надетыми сандалиями мальчишка лет семи. Упала бомба—треснул и раскололся воздух. Задрожала земля, зазвенели стекла.

Бежавшая с рюкзаком в руке девушка споткнулась, упала. Поднялась, попыталась идти хромая. Люди обгоняют ее. Морщась от боли, она ковыляет за всеми.

Очень больно, невозможно идти. Девушка прислонилась к стене.

Пустеют улицы—все уже пробежали в бомбоубежища. Вот промелькнул напоследок какой-то мужчина в пиджаке, накинутом на пижаму. И еще женщина с ребенком, закутанным в одеяло. И улица совсем опустела. Вырвались откуда-то и мгновенно исчезли две пожарные машины.

А девушка все стояла, прижавшись к стене и испуганно глядя в небо, где ходили белесые лучи, скрещиваясь, как шпаги. Попыталась сделать несколько шагов — нет, отчаянно больно, идти невозможно.

Среди треска пулеметов и гула зенитных пушек она не сразу услышала, как ее окликнули:

— Гражданка, что с вами?

Кто-то сильно тряхнул ее за плечи, и тот же голос произнес:

— Гражданка!

Перед ней стоял невысокий паренек с повязкой осодмиловца на рукаве.

С соседней крыши резко забил молчавший до сих пор пулемет.

— Чего вы стоите тут?—строго сказал паренек.—Инструкцию не читали? В бомбоубежище!

— Я ногу сломала,—пробормотала девушка.

— Какую?

— Левую.

— Гм... Дайте руку, обнимите меня за шею... Так... Ногу поджать!.. Так... Прыгайте... Больно?

— Да.

— Прыгайте!

В парадном ближайшего дома горела синяя лампочка. Все казалось тусклым и фиолетовым в этой оставленной людьми, обжитой, с надписями на стенах лестничной шахте. Девушка сидела на ступеньке, а паренек-осодмиловец ощупывал ее ногу.

— Здесь?—спрашивал паренек, надавливая на щиколотку.

— Больно.

— А здесь?

— Больно.

— Гм... А если вот так?

— Тут не больно...

— Гм...—проговорил паренек,—насколько я понимаю, перелома нет. Сильное растяжение. Хорошо бы восьмерочку наложить, да вот бинта нету....

— У меня есть бинт, я тут наверху живу,—проговорила девушка.

Он взял ее за локоть. Она запрыгала со ступеньки на ступеньку, опираясь на плечо паренька. Остановилась на первой площадке, переводя дыхание.

— Вас как зовут?—спросил он.

— Олей.

— А меня зовут Мишей,— сказал он.—Ну как? Выше лезть, или тут живете?

Вместо ответа она снова запрыгала по ступенькам вверх. Дверь в квартиру на следующей площадке была открыта—так случалось в те времена, когда весь дом уходил в бомбоубежище. Они вошли в обычную коммунальную прихожую, загроможден-

ную сундуками. Оля попрыгала по коридору и остановилась у двери комнаты. Открыла ключом. Первое, что бросилось в глаза Мише, когда он вошел в эту комнату, были фотографии на стене, изображавшие балерину.

— Это кто же?—спросил он.

— Я.

— Вы?—Он был изумлен.—Вы, значит, из театра?

— Нет, учусь.

— Вот и я учусь,—сказал он.—В станкостроительном техникуме. Давайте бинт.

Она достала бинт, он стал ловко и быстро перевязывать ей ногу.

— Значит, танцуете?—спросил он.—Вот это да! В первый раз в жизни разговариваю с артисткой. Вы что же, одна живете?

— Мама весной умерла... А брат—командир. В Сибири.

— Подумайте—балерина! Вот никогда б не сказал.—Он окончил перевязку и поднялся на ноги.—И сколько у вас на стене фотографий! Можно мне посмотреть?

— Ну конечно.

Но рядом что-то рвануло, посыпались стекла, вихрь прошелся по комнате, сметая все,—где-то рядом упала бомба.

Оба—Оля и Миша—прянули на пол и вобрали головы в плечи. Потом Миша вскочил, подбежал к окну и закричал, глядя куда-то в ночь, в черный провал раздробленного зубчатого стекла:

— Погодите, скоты, доберемся до вас!.. Придет наш черед! Скоро придет! Осенью будем в Берлине.

Надпись: ПРИШЛА ОСЕНЬ.

Ночь, почти ничего не видать. По земле, по ржавым кочкам ползут четверо в военных шинелях. Слышно только болотное чавканье да тяжелое, прерывистое дыхание.

Вдруг все замерли и застыли: на близком шоссе промелькнул без света немецкий мотоциклист. Приблизился, прогремел и растворился во тьме стук мотора.

Один из тех, кто застыл, пополз осторожно дальше, к шоссе. Остальные остались на месте.

Человек, ползший к шоссе, перелез осторожно через кювет и взобрался, вжимаясь в траву, на насыпь к верстовому столбу. Оглянулся по сторонам. Вспыхнул на миг огонек его карманного фонаря. Смутная цифра «180» обозначилась на столбе. И мгновенно погас огонек.

... А когда он опять зажегся, мы увидели всех четверых под одной шинелью, над потрепанной картой. Были накрыты только их головы. Ноги же, обутые в сапоги, с налипшими комьями бурой, тяжелой грязи оставались снаружи.

— До Москвы сто восемьдесят,—сказал тот, кто полз к столбу. Назовем его Сеня.—Справа от нас село Барсуки. Позади река Мзга.—Он показал на карте.

— Значит, фронт примерно вот тут!—показал на карте другой.—Досветла можно пройти. Здесь вот, лесом...

— А как быть с Мишей? — спросил второй.

Только тут мы заметили, что четвертый из этой группы тяжко ранен. И увидели, что это тот осодмиловец, с которым мы познакомились в Москве.

— Ничего,—сказал Миша.—Не пропадать же из-за одного.

Остальные молчали.

— Только вот передайте это, если пройдете фронт,—сказал Миша, едва шевеля языком. Он вынул из кармана какую-то фотокарточку, разорвал ее надвое слабыми руками и с огромным трудом, негнущимися пальцами написал три слова на одной половинке. Передал ее Сене. Другую же половину спрятал в карман. Ни его товарищи, ни мы с вами так и не успели заметить, что было изображено на этой второй половинке фотографии.

— Так,—язвительно сказал Сеня.—Значит, идти без тебя? А других указаний нет? Или директив? Теперь ложись-ка мне на спину, и пошли, ребята!

... Та же группа людей перед неясным контуром избы во тьме ночи. Едва слышное постукивание по стеклу окна, плотно завешанного изнутри.

Нет ответа.

Снова постукивание.

В тишине было слышно, как кто-то осторожно босыми ногами спрыгнул с постели, подошел к окну, прислушался, а потом сдавленным голосом произнес:

— Это кто там?

Сеня, на плечах которого лежал Миша, пробормотал:

— Прохожие... Впусти, хозяйка...

— Что за прохожие?.. Марш отседа, покуда людей не кликнула!

— Хозяйка!

Ответа нет.

— Хозяйка! Слышь?

Женский голос отозвался опять:

— Чего тебе?

— Впусти... Кружим...

— Ну и кружи, мне-то что!.. Выкружитесь, господь даст...

— Впусти... Может, и твой так кружит...

... Внутренность бедной избы. Темно. Знакомые нам люди стоят здесь перед хозяйкой избы. Разговор бурный, но идет он шепотом.

Хозяйка (*на Мишу*). Его тут оставить?! Да куды ж я его схороню? Вы в уме или так?

Сеня (*нерешительно*). Может, в подпол?

Хозяйка. Окстись! Чтобы немец меня спалил? Валяй уноси!

Один из бойцов. Эх, хозяйка, хозяйка! Нехорошо. Русская ты или нет?

Хозяйка. Русских вон полон лес. Всех не спрячешь.

Сеня. Жалко ведь парня... Победим—будет тебе благодарность.

Хозяйка (*хлопает себя ладонью по затылку*). Про победы-то—во как наслышаны! Только и звону-то было, что про победы... Всех победили! А немец—вон у Москвы!

... Длинный, далеко растянувшийся воинский эшелон подходит к волжскому мосту. Проплывает земля, бугристая, пустая. Проплывают избы со скворечниками на шестах, с перевернутыми длинноносыми волжскими лодками на дворах. Паровоз дает свисток и медленно вползает на мост.

У открытых дверей одной из теплушек стоят двое: командир роты капитан Котельников и боец Зинялкин.

— Это Волга? Да? Волга?—спрашивает нетерпеливо Зинялкин.

— Она.

— Так вот она, Волга, какая!—говорит Зинялкин.—Значит, это она и есть? Вот оно как!—оживленно говорит он.

Внизу сквозь стальной переплет моста мелькают тяжелые серые волны, баржи у берегов, черный буксир, тянущий нефтеналивной караван и, казалось, неподвижно увязший посреди реки в отчаянных клубах дыма.

— Через сутки—Москва,—сказал капитан Котельников.—Зинялкин, в Москве бывал?

— Да где мне?.. Когда же это?..—ответил Зинялкин. И добавил, несколько помолчав:—А говорят — красиво там. Ой, говорят, красиво!

— Ладно тебе! «Красиво»!—сердито передразнил Зинялкина небольшого роста крепкий сержант Кройков.—Нашел время! Слюни-то убери!

Поезд подходил к станции. Замелькали станционные пристройки. Несколько бойцов, в их числе Зинялкин и Кройков, спрыгнули на ходу и пошли вдоль стоявшего на путях встречного эшелона. Это был эшелон с эвакуированным из Москвы заводом. Громоздились станки со следами выломанного бетонного пола на стальных подошвах, прессы, какие-то непонятные аппараты. На нескольких платформах виднелись эвакуируемые троллейбусы с длинными, черными, беспомощно болтающимися усами и с неснятой табличкой на одном из них—«№ 2—Ржевский вокзал». За платформами виднелись теплушки и даже вагоны пригородной электрички, в них разместились эвакуируемые люди. Идя вдоль эшелона, бойцы видели, как сквозь щели теплушек поблескивают огоньки, а из самодельных труб валил черный, тяжелый, казалось, сырой дым. Слышался детский плач и глухая, как осень, мелодия баюканья. Кто-то кричал:

— Панька! Где чайник? А? Куды чайник девал? Это игрушка тебе, да? Пить хочется!

Вдруг вырвался откуда-то человек с мешком в руке и побежал вдоль эшелона, крича:

— Граждане, немцы в Москве!

Все так и замерли.

— Чего брешешь, пес!—крикнул с платформы рабочий.

— Ей-богу, так!—кричал человек.—Вчерась вошли. Гражданин один говорил...

И вдруг, побледнев, сжав кулаки, сержант по фамилии Кройков (мы уже знаем его) подошел к гражданину с мешком.

— А ты кто такой? Шпион? Говори—шпион?

— Кто шпион? Ах ты!..

— Ты не ахай! Шпион!

Раздался свисток паровоза. Солдаты бросились к своим теплушкам, воинский эшелон тронулся. Молодая девушка в лыжных штанах крикнула с оставшегося на станции поезда эвакуированных:

— Бейте гитлеровцев, бойцы!

— А чего ж их не бить?—сразу ответил Зинялкин, весело, с удовольствием глядя на девушку. — Побьем. Только, девчата, условие наперед: благодарность будет?

— Варежки свяжем,—бойко отозвалась толстушка, стоявшая рядом с той, что в лыжных штанах.

— Не пойдет,—ответил Зинялкин.—Это дело дороже стоит!

Воинский эшелон убыстрял ход. На станции мороженщик кричал среди толпы:

— Эскимо!.. Эскимо в шоколаде!..

И все тот же сержант по фамилии Кройков хмуро и злобно проговорил:

— Тоже небось шпион!.. Или так, дурак... Шоколад!.. Нашел время!..

— Не шуми,—отозвался Зинялкин.—Чего раньше времени горевать. Скоро Москва, все узнаем.

И вот пустая Москва. Ночь. Ни машин, ни светофоров. Едва-едва маячат ряды домов с заклеенными крест-накрест окнами.

По темной военной Москве идет на фронт знакомая нам воинская часть. Бойцы шагают по асфальтовой мостовой, разбрызгивая снежную слякоть. Сзади—конные повозки с пулеметами и солдатскими сундучками.

— Так вот она, Москва-то, какая!—говорит все тот же Зинялкин, вертя головой во все стороны.—Вон оно как!.. А, ребята? Москва!.. А Красная площадь где? А?

— Да кто ее знает,—хмурит брови сержант Кройков.—Может, по самой, по Красной, идем...

— А куранты где? А? Где куранты?

И бойцы продолжают шагать.

Впереди своей роты идет знакомый нам капитан Петр Котельников. Подобно Зинялкину, он тоже все время взволнованно оглядывается вокруг.

— Ну как же!—говорит он идущему рядом с ним политруку роты Парфентьеву.— Да я тут каждый дом знаю. Это же наш район. Вон «Гастроном»... Вон магазин семян...

— М-м,—мычит, почесывая за ухом, Парфентьев.

И в самом деле, вместо указанных Петром магазинов маячат забитые досками витрины да противотанковые «ежи».

— Вон наша школа,—говорит Петр.—А это наш дом... Господи боже мой, сколько времени не был—с тех пор как в армии... Жили здесь всей семьей, а теперь тут одна сестренка...

В темноте неясно плывет длинная линия трехэтажного дома. Проплыла.

— Послушай-ка, политрук! Я к сестре сбегаю. Ровно на миг. И тут же вас догоню.

Парфентьев не отвечает. Мерная поступь шагов: раз-два, раз-два.

— Ну разве на миг,—говорит Парфентьев.

...И вот Петр уже в знакомом нам освещенном синей лампочкой подъезде, где летом встретились Оля и Миша. И вот уже, перескакивая через ступеньки, одолевает он лестницу, по которой Миша вел Олю, чтобы перевязать ей ногу.

Знакомая нам дверь. На сей раз она заперта. Петр стучит. Нет ответа. Он стучит еще раз. Далеко в коридоре слышатся приближающиеся шаги. Голос:

— Кто там?

— Отворите. Свои.

Но дверь не открылась. Все тот же осторожный мужской голос произнес:

— Кто—свои?

— Свои. Котельников. Брат Ольги Сергеевны.

— У нее нет брата.

— Есть. Вот я ее брат.

— Нет у нее брата, вам говорят!.. Мишка какой-то ходил. А о брате и разговору-то не было...

Петр в нетерпении сказал:

— Послушайте, немедленно позовите Ольгу Сергеевну. Я ее брат, сейчас ухожу на фронт. У меня нет ни секунды времени. Откройте дверь или разбудите ее.

— Нет ее дома.

— А где она?

— На войне.

Петр остолбенел.

— Как—на войне?

— Так... Окопы роет. В студенческом батальоне.

— Да кто-нибудь из старых жильцов есть?—крикнул Петр.—Позовите!

— Старых нет, одни новые... Старые эвакуировались,—отозвался голос за дверью.—Послушайте, вы не Мишка?

— Нет.

— Тогда не пущу. Мишку знаю, а вас не знаю.

— Да кто такой этот Мишка, черт побери?!

Петр яростно сплюнул и стал быстро спускаться с лестницы. За его спиной осторожно открылась дверь, и тот же голос спросил:

— Так вы ее брат?

— Брат.

— Военный?

— Военный.

— Скажите, правда, что немцы в Химках?

— Это кто вам сказал?

— Сегодня на рынке женщина говорила.

— А вы не верьте!—рявкнул Петр.—И сплетни не распускайте! И отворяйте дверь, когда просят! Отсиживаетесь тут. Крысы!

И рванул вниз, перескакивая через ступеньки.

... И вот он уже снова в строю роты, которая шагает по темным улицам...

... Светает. Регулировочный пункт недалеко от фронта, на перекрестке шоссе.

Подъезжают одна за другой грузовые машины с бойцами знакомой нам роты. Останавливаются. Перекатываясь, проносится команда:

— Привал!

Запрыгали с машин на землю люди, разминаясь, закуривая, подтягивая штаны. К командиру роты Петру Котельникову подошел боец. Мы его знаем—он выводил группу красноармейцев из окружения, нес на плечах раненого Мишу, стучал в окно избы. Звать его, как вы помните, Сеня.

— Позвольте обратиться, товарищ капитан.

Петр кивнул. Сеня протянул документы.

— Вышел из окружения. Приказ зачислить в первую же маршевую роту, направляющуюся на фронт.

Петр просмотрел бумаги, передал их Парфентьеву, обратился к Кройкову:

— Кройков! К тебе в отделение.

И маленький сержант сердито кивнул Сене.

— Идем!

Петр протянул Парфентьеву портсигар.

— Погреемся, политрук?

Подошли к какой-то одинокой землянке.

— Есть тут кто?

Толкнули дверь. Девушка-боец, сидевшая за столом в шинели и писавшая что-то, вскочила от неожиданности при виде двух командиров, вытянулась по уставу и отдала честь.

— Кто такая?—спросил Петр.

— Регулировщица, товарищ капитан.

— Одна?

— Тут—вдвоем,—девушка указала на спавшую на полу другую регулировщицу,— а в селе наша комендатура.—И она смущенно и быстро стала снимать висевшие на веревке чулки, рубахи, бюстгальтеры.

— Ладно, оставь!— проговорил Парфентьев садясь.—Что мы, чулок не видели?— Он кивнул на лист почтовой бумаги, лежавший на столе.—Кому пишешь-то?

— Маме,—сказала, совсем смешавшись, девушка.

— И что вы ей пишете?— спросил, улыбаясь, Петр.

— Да так...—сказала регулировщица, бросив на Петра быстрый взгляд.—Про все... Вы что? Новенькие?

— Почему новенькие?—спросил Парфентьев.—Или не грязные?—Он хлопнул себя по замызганному голенищу.

— Грязные, да не так...—заметила девушка.—Не по-фронтовому... Может, вам чайку взгреть?

— Звать тебя как?—спросил Парфентьев.

— Ниной.

— Действуй, Нина!

... Кройков и Сеня шли в это время по темной улице села. Кройков посмотрел краем глаза на Сеню и резко спросил:

— Ты как же это в окружение-то попал? А?

— Окружили, вот и попал...

— Храбрецы!—сардонически хмыкнул Кройков.—Вот небось воевали-то!..

— Повоюй, тогда и поговорим...

Помолчали.

— Ты кто же был? До войны?— уже мягче спросил Кройков.

— Студент.

— Врешь!

— Зачем врать?

— Зачем люди врут? Для самолюбствия... Ну, давай заходи, кажись, тут кто живой есть.

Вошли в сени. Раскрыли дверь. В избе было темновато. Стоял стол, три табуретки. В углу были сложены узлы, туго увязанные веревками. Видимо, хозяева покидали избу.

— Кипяточек найдется?— спросил у хозяйки Кройков.

— Вон чайник, бери,—сказала хозяйка, увязывая узелок. Она была одна в избе.

— Садись, будем чай пить,—сказал дружелюбно хозяйке Кройков, вытаскивая кружку и несколько кусочков сахару, завернутых в тряпку.

Хозяйка досадливо и сердито отмахнулась.

— Чего ты?—ласково произнес Кройков.—Чай, тетка, сурьезу не помешает.

Он налил в кружку кипятку и начал, пыхтя и отдуваясь, шумно глотать.

— Уходишь?— спросил он у хозяйки.

Та, продолжая увязывать узелки, сердито кивнула головой.

— Куда же это?—снова спросил Кройков.

— К сестре, под Саратов.

— Зачем?

— Зачем?!—закричала хозяйка.—Немцы рядом, а он—зачем! Поменьше бы драпали такие, как вы!

— Это точно,—согласился без злости Кройков.—Драп большой... Только духом, тетка, не падай. Без драпа войны не бывает...—Он, не торопясь, оглядел избу.—А изба хорошая. Жалко бросать. И давно отстроились?

— А тебе-то чего!.. Летошный год.

— И дорого стала?

— Ты-то что?.. Девять тысяч.

— Переплатили,— сказал Кройков.—Изба половину стоит.

— Ишь ты, какой дешевый!

— Это я тебе, как спец, говорю. Как плотник. Переплатили. Муж, видно, лопух Где он?

— Да не по избам сидит. Воюет.

— Партийный?

— Че-его?—протянула хозяйка.

— А сама-то партийная?

— Кто это? Я?

— Да.

— Я-то сама беспартийная,—отвечала хозяйка.—Уж не ты ли партийный?— с насмешкой спросила она.

— Партийный.

— Ты?!

— Я. А что?

— Да так,—озадаченно протянула хозяйка.—Не похоже, чтоб...

— Чего ж не похоже?—недовольно проговорил Кройков. — С тридцатого года, одиннадцать лет... Да как ты корыто увязываешь? Дай-кась сюда!..— И, увязывая корыто, еще раз оглядел избу. — Хороша. Только переплатили.

Раскрылась дверь, и в избу вошли две девушки в грязных ватниках.

— Студенты, окопы роют,—сказала про них хозяйка.—Живут у меня.

Одна из девушек, огромная, мощная, с широченными плечами, в больших сапогах, сказала бойцам:

— Привет! Покурить есть?

Кройков с готовностью подал кисет, удивленно глядя на массивную дивчину. Она протянула Кройкову руку.

— Варвара,—представилась она и засунула пальцы в кисет.—А это Оля,—представила она подругу.

Тут мы увидели, что перед нами та самая Оля, с которой мы повстречались как-то ночью во время бомбежки в Москве.

— И правда студенты?—спросил Кройков.—Вот тоже студент,—добавил он, указав на молчавшего Сеню.

Обе девушки с любопытством посмотрели на Сеню.

— Где учитесь?—спросила Оля.

— В архитектурном,—был Сенин ответ.

— А она балерина!—закричала Варвара, хохоча сквозь табачный дым.—Сапог к сапогу. Искусство!

— А вы сами-то кто же будете?—осторожно спросил Варвару Кройков.—Тоже из этих же?

— Не...—сказала Варвара, отгоняя ладонью дым.—Мы не воздушные, а земные,—проговорила она, презрительно оглядывая Сеню.—А ты-то кто?—спросила она Кройкова.

— Да тоже не из воздушных,—отозвался Кройков.—А вы мне нравитесь. Все в жизни видел, а такую вот—в первый раз...

— Ну ладно!—с неудовольствием сказала Варвара и передразнила:—«Нравитесь»! Нет чтобы посидеть, покурить и поговорить...

— Да я...—растерянно протянул Кройков.

Но в это время откуда-то снаружи послышался протяжный клич:

— Становись!

И оба—Кройков и Сеня—вскочили с табуреток.

На рассвете, едва забрезжило, поднялся густой, тяжелый туман. Тусклые клочья ползли по траве и медленно поднимались вверх, застилая деревья.

Земля была сырая, осенняя, с желтыми и ржавыми пятнами увядания. Впереди мутная небольшая река. Осенние галки кричат над рекой.

И все же, хотя приметы природы такие обычные, это передний край. Бесчисленные воронки, колючая проволока, обугленные деревья, торчащие, как шесты.

По ходам сообщения к передней линии, обозначенной столбами колючей проволоки, шла пригнувшись знакомая нам рота. Вот Котельников подал знак—и несколько пулеметчиков вылезли наверх и поползли по двое в разные стороны к отдельно отрытым, фланкирующим пулеметным ячейкам. В числе пулеметчиков—двое известных нам: сержант Кройков и студент Сеня.

Первым в одну из таких ячеек спрыгнул Кройков, за ним—Сеня.

— Смена!—сказал Кройков.

Ячейка была невелика и неглубока. На дне ее лежали плащ-палатка, два котелка с мясными консервами, пулеметные ленты, стреляные гильзы, окурки.

Сидели тут два человека—два пулеметчика. Один из них, обросший, рябой, с удивлением поглядел на Кройкова и Сеню.

— Богатеем!—заметил он. И, подтолкнув напарника, дремавшего в углу, сказал ему: — Слышь, Коля, вставай, смена пришла... С тылу. Только что сшиты.

Лица сменяемых бойцов были закопчены и лоснились от пота. Шинели их были грязные, порванные, с выгоревшими дырами—от костров.

— Давно воюете?—спросил Кройков.

— Да вроде недавно... С самой границы.

— Ну и как немец? А?—жадно спросил Кройков.

Рябой боец посверлил его глазом, а потом сказал:

— И немец воюет. Тоже с границы.

— Ох, братцы, танков у немца до черта. Ой, тьма!—добавил его напарник.

— Э, танки!—махнул рукой Кройков.—И против танков есть средства. На это инструкции дадены.

— Вот ты их инструкциями и бей!— сказал рябой. И, сложив в мешок нехитрое свое имущество, заключил:

— Ну, бывайте! Счастливо!

— Бывайте,—сказал Кройков.

— Бывайте!—сказал напарник рябого.

Некоторое время Кройков и Сеня молчали, глядя вслед тем двоим, которые теперь, так же как и недавно они, ползли, прижимаясь к вымокшей осенней земле. Небо светлело. Было очень тихо—та особенная тишина, которая приходит перед зарей.

И Кройков сказал:

— А тихо-то, тихо-то как!.. Вот те и фронт! И совсем не страшно.

Вместе с Сеней он начал устраиваться. Так же как и те двое, они разостлали на дне окопчика плащ-палатку, сложили в один угол мясные консервы, в другой—пулеметные ленты.

Клочья тумана стали рассеиваться. Где-то совсем рядом пискнула птица, затихла, пискнула еще раз, снова притихла и вдруг зачирикала звонко и однообразно, радуясь тишине и всеобщему благополучию.

— Ну что ж ты молчишь?—спросил у Сени Кройков.— Нельзя этак: воевать и молчать. Давай говорить. Ты московский?

— Московский.

— А я из Сибири.—Кройков широко расправил плечи.—Эх, Сибирь, Сибирь!.. Огромадно все там, не то что здесь... Вон за Томском в лесах есть гриб, так он в одночас с полдерева вырастает..

Сеня-студент отозвался:

— С полдерева? Какой гриб?

— Вот такой! Непонятно? У вас в книгах все только про понятное пишут. А жизнь как рванет, так ты и в книгах ройся и богу молись, все равно не поймешь.

— Поймем...

— Ан нет, не поймешь! Вот ты все буквы в линию выведешь, все цифры проставишь аккурат в аккурат, а жизнь опосля твоих цифр как пойдет писать!.. Жизнь!.. Ты не спорь, а слушай, когда тебе говорят. Есть будешь?

Но в это время в окопчик свалился Зинялкин—принес пулеметные ленты.

— Здравствуй, компания!—весело, как всегда, сказал он.—Патроны принес. Дайкась хлебушка.

И, жуя хлеб, он спросил у Кройкова, кивнув на Сеню:

— Ну как новенький?

Кройков махнул рукой.

— А, студент!..

— Студент, девок любишь?

Сеня пожал плечами.

— Вижу—любишь!—сказал Зинялкин.—И я люблю. И они меня, шельмы, любят. В Новосибирске летось одну продавщицу встрел. Парфюмерией торговала. Ну, дев-

ка—мой вкус! По десять раз в воскресенье заходил в магазин на нее поглядеть. Зайду, мыло куплю... Выйду, за углом постою, снова зайду—опять мыло. В третий раз—снова мыло. Смеется. Зачем, говорит, вам, боец, столько мыла? Да я, говорю, кажный час в бане моюсь!.. Хо-хо!..

— Слышь, Зинялкин,—неожиданно прервал Кройков.—А ведь не так уж тут страшно, на передовой... А?.. Ничего!

— Да ерунда!—небрежно отозвался Зинялкин.—Нет, ты послушай. А в другой раз на помаду кинулся. Пять штук купил, сдохнуть на месте! Покупаю— и на ее гляжу, покупаю—и на ее гляжу. К чему, говорит, вам, боец, помада? Да я, говорю, себе губы мажу после кажной цигарки... Что это?

Послышалось монотонное приближающееся гудение моторов. Несколько «юнкерсов» показались над холмами.

— Ну, держись, началось!—проговорил Кройков.

Одна за другой грянули бомбы, земля взвилась, взлетели вверх камни, обломки деревьев. Упав на дно окопчика, втянув головы в плечи, лежали Кройков и Зинялкин. И только Сеня сидел по-прежнему у пулемета, поглядывая на «юнкерсов». А земля вокруг так и ходила ходуном.

И вдруг все стихло, послышалось удаляющееся жужжание. Кройков сел, потом поднялся, удивленно прислушиваясь и приглядываясь.

— Конец?—спросил он студента.—Вот это и есть бомбежка?

Студент кивнул головой.

— Вот это бомбежка?—повторил оживленно Кройков.—Да, ей-богу, не страшно. А разговору-то сколько было, а разговору! Ей-ей, не страшно. Зинялкин, как?

— Да чепуха!—заметил Зинялкин, бледный, как полотно. Руки у него дрожали.— И это Гитлер! Ха-ха! Вот у нас самолеты на маневрах в Сибири! Так это действительно самолеты!.. А это что? Плюнули—и тика́ть!

Новая тонкая, приближающаяся, ноющая нота послышалась в воздухе. Шла еще одна волна «юнкерсов».

— Опять идут, братцы!—сказал Кройков.—И сколько же их! Ой, братцы, тьма!

— Теперь держись!—проговорил студент.

Точно это как бы надвигалась туча. И началось нечто ужасное. Рванули бомбы, вихрь бомб. Всюду свистел и гудел металл. Он зарывался в землю и затем выбрасывал ее наверх вместе с камнями, песком, досками, чурбаками, осколками. Некоторое время трое бойцов сидели на корточках. Но когда бомба упала рядом, за ней другая, третья, они вжались в землю, осыпаемые фонтанами песка. Все смешалось в дыму и ощепье. Горячая грязь летала по воздуху.

И опять вдруг все разом стихло. И когда Кройков (с волосами, бровями, ушами, засыпанными землей) осторожно поднялся и взглянул вокруг, он увидел Зинялкина, который изо всех сил работая локтями, полз по направлению к немцам по развороченной земле.

— Куда ты?—крикнул Кройков.—Зинялкин, куда?

— Кончай войну!—прохрипел Зинялкин.—Где уж тут воевать!

— Стой, сукин сын!—не своим голосом завопил Кройков.—Стой, стрелять буду!

Зинялкин продолжал изо всех сил работать локтями. На ходу он рвал на себе рубаху.

— Назад!—заорал, прицеливаясь, Кройков.

Зинялкин оторвал от подола белой рубахи большой кусок и поднял его высоко над собой в знак того, что сдается в плен.

Кройков опустил предохранитель. Сеня тронул его за руку.

— Перестань!—проговорил он.

— Чего—перестань?!—заорал Кройков.—Ты что?! Тоже хочешь сдаваться? Продаете Советскую власть, дьявол вас в душу, мать твою перемать! Пусти!

И дал очередь. Зинялкин кувыркнулся с куском подола в руке и исчез.

— Эх ты!—махнул рукой Сеня.

— Чего—эх!—сказал Кройков, остывая.—Собаке собачья смерть. И правильно я стрелял.—Он вздохнул и, потирая лоб, заключил:—Правда, погорячился малость. Надо бы ему разъяснить. Да ведь как разъяснишь, если он ползет?! О, черт!

В окопчик опять спрыгнул кто-то. Это был командир роты Петр Котельников.

— Ну как вы тут?—оживленно спросил он.—Все в порядке?

— Разрешите, товарищ командир, доложить, что я...—сумрачно глядя в песок, начал Кройков.

— После доложишь!—возразил, вылезая из окопчика, Петр.—Нету времени, надо все точки обойти... Ну вот и понюхали мы с вами пороху,—заключил он весело, оживленно.—Держись, ребятишки!

Уполз. Кройков посмотрел на Сеню и почесал в затылке. И тут же опять взмыли вверх столбы земли: на наши позиции двигался, нарастая, артиллерийский вал. За ним шли танки. А за танками пехота. Заговорила наша артиллерия. Ударили по гитлеровской пехоте наши пулеметы. Заработал пулемет Кройкова и Сени... А танки все ближе и ближе. Некоторые из них горят. Но другие идут и идут.

Ловко и ладно работали Кройков и Сеня. Они били по пехоте, отсекая ее от танков. Увлеченные своим делом, они не заметили, как два танка, обойдя лесок, приблизились к ним с фланга.

— Танки!—первым увидел их Сеня.

Два темных стальных брюха ползли на окопчик. С каждой секундой они становились все ближе и неотвратимей. Гусеницы легко, как масло, месили мокрую осеннюю землю. До танков было теперь не более десяти метров.

— Всё, брат!..—негромко сказал Кройков.

Он схватил две бутылки с горючей жидкостью и прижался для упора спиной к земляной стенке окопчика.

Танки совсем приблизились. Вот они уже рядом. И смертельный страх вдруг сковал Кройкова. Руки и ноги ослабли. Голова закружилась, все поплыло.

— Да что там!—в бешеной злобе на самого себя выкрикнул он.—Эх, была не была!

Он по грудь высунулся из окопчика и швырнул одну бутылку в хвост танку, потом другую. Вторая бутылка попала в цель, пробилось пламя. Загоревшийся танк выстрелил из пушки—три выстрела раз за разом. Второй танк с ревом и скрежетом, скомкав какой-то куст, прошел мимо, обвалив стенку окопчика.

Что-то тупое и сильное толкнуло Кройкова, все замелькало, сдвинулось и ушло в темноту.

Синеватый и едкий махорочный дым поднимается к потолку и выползает на улицу через раскрытую форточку. На печке томится чайник. Рядом сушатся шинели.

В избе, похожей на ту, в которой Кройков беседовал с колхозницей о войне,— собрание роты.

За столом—Котельников и Парфентьев.

На лавках, на полу—бойцы. В шинелях, с оружием.

И если оглядеть их, то видно, что слушают они по-разному: одни внимательно, сосредоточенно, другие дремлют, устали до изнеможения.

Говорит Парфентьев:

— ... Так вот, товарищи, поскольку, так сказать, после десяти дней тяжелых боев мы выведены на отдых, есть, можно сказать, возможность и время поговорить об общей стратегической обстановке. Какова же она, эта, так сказать, общая обстановка?..

Парфентьев расправил края кисета и сунул в него три пальца за табаком.

— Утром второго октября,—продолжает он,—значит, примерно считать, три с половиной недели тому назад...—он вынул из кисета изрядную щепоть табаку и положил ее на крошечный квадратик пожелтевшей газеты,—немецкие войска ударили в стык двух наших армий и прорвали московскую оборону в районе Вязьмы...— Парфентьев остановился и принялся свертывать самокрутку. Но, видимо, оттого что табачку было слишком уж много, а газетки слишком мало, самокрутка не склеивалась.— В результате внезапности удара танки противника вышли на оперативный простор и, можно сказать, обтекая отдельные очаги сопротивления, пошли вперед и вперед... Ясно?—Парфентьев высыпал табак в другой клочок газеты и снова попытался свернуть самокрутку. Но газета лопнула, и табак рассыпался по столу.

— Эх, мать честная!—не выдержал боец, сидевший рядом.—Разрешите, товарищ политрук.

Парфентьев протянул бойцу кисет и газету и продолжал:

— ... Итак, до шестнадцатого октября фашист беспрепятственно шел на Москву. А вот шестнадцатого октября...

— Лизни!—сказал боец, протягивая Парфентьеву скрученную цигарку.

Парфентьев два раза провел языком по шву цигарки, после чего боец плотно склеил ее и протянул обратно Парфентьеву, который между тем продолжал:

— ... А вот шестнадцатого октября танковая группа фон Шутте налетела на контрудар наших войск, в число которых входим и мы...—Парфентьев прикурил от лампы, затянулся.—И хотя это был наш первый бой, но дралась, так сказать, наша рота в общем неплохо! Однако трусость все же имела место как у беспартийных, так и у коммунистов. Вот, к примеру, боец Лузарёк... Здесь Лузарёк?

— Здесь!

— ... Блевал боец Лузарёк от страха... Так не годится, товарищи! А вот Кройков молодец! Здесь Кройков?

Кройков, дремавший в углу, вздрогнул, услышав свою фамилию.

— А? Что? Здесь Кройков.

— Молодец, товарищ Кройков! Геройски вел себя! Умело действуя, сжег вражеский танк. К награде представлен.

Вошел боец, охранявший штаб роты.

— Товарищ капитан! Вас гражданочка требует,—обратился он к Котельникову.

— Какая гражданочка?

— Обыкновенная,—равнодушно сказал боец.—В сапогах, с пистолетом.

— Иду.

Котельников вышел.

Парфентьев продолжал, обращаясь к Кройкову:

— ... Подвиг ты совершил!.. Так вот, значит, товарищи, такие бойцы, как товарищ Кройков, помогают понять, что...

У входа в избу Котельников увидел широкоплечую массивную девушку, обутую в огромные, тяжелые сапоги. Это была та самая Варвара из студенческого отряда, которую мы с вами однажды уже встречали.

— Капитан Котельников?—спросила она.

— Так точно, он.

— Не брат ли Ольги Котельниковой?

— Брат. Вы ее знаете? Где она?

— Была тут,— сказала Варвара.—А теперь нас перебросили. Одна я на день осталась, тылы подсобрать. Я подруга ее. Вместе землю копаем... Здрасте!

Она протянула Петру огромную, плохо гнущуюся ладонь.

— Вот удача-то!—заговорил он, радостно встряхивая эту ладонь.—Да где же она теперь, где?.. Идемте ко мне, обо всем поговорим...

Они прошли темные сени, и, как только вошли в избу, где происходило собрание, все сразу смолкли и все взоры устремились на Варвару. Примолк и делавший доклад Парфентьев.

А она шла с независимым и сердитым видом, в телогрейке и ватных штанах. К поясу была приторочена потертая старенькая кобура, из которой торчала черная ручка нагана.

— Ну и девка!—с восторгом проговорил чей-то голос.—Аж половицы гнет!

— А кулак-то какой!..

— Показать поближе?—парировала спокойно Варвара, подняв кулак.

Грянул хохот. Парфентьев поспешно застучал самопиской по котелку и, строго хмыкнув, проговорил:

— Внимание!.. Итак, исходя из стратегии Гитлера...

... За перегородкой стояла короткая и широкая деревянная крестьянская кровать, на которой спали Петр и Парфентьев. На столике у кровати было разложено несложное мужское имущество, необходимое в походе: два бритвенных прибора, треснутое зеркальце и мыло в жестяной мыльнице.

— Сесть можно?—спросила Варвара.

Петр кивнул.

Девушка села на табуретку.

— Послушайте, у вас легкий табак есть?

— Есть,—все более удивляясь, сказал Петр.

— Дайте-ка потянуть... Третью неделю махру курю...

Петр протянул кисет.

— Спички,—попросила она.

Петр молча выложил на стол спички. Эта девушка с манерами солдата начинала раздражать его.

— Спасибо.—Она пустила дым в потолок.—Можно, возьму всю коробку?

— Да как Оля-то?—спросил нетерпеливо Петр.—Что с ней? Как здоровье?

— Оля?—протянула девушка.—Оля есть Оля. Балет!—со смехом выкрикнула она.—Вот влюбилась. Разве время, скажите, время?

— Влюбилась? В кого?

— В Мишу.

— Да кто такой этот Миша?—сердито глядя на девушку, проговорил Петр.

— Вот этого я вам не скажу, не знаю... Послушайте, портянки байковые у вас есть?

— Есть.

— Поменяемся!—с жаром воскликнула Варвара.—Я вам за них две пары полотняных дам...

— Однако!—в негодовании перебил Петр.—Я вас спрашиваю про сестру! Что с ней? Как она? Где стоит ваш отряд?

— Стояли тут, а теперь в Кубинке... Так как же, поменяемся или нет?

— Нет. Что с Олей?

— Господи боже мой! Что с Олей, то и со всеми. Привет!

Она поднялась.

— Посидите еще,—сказал он.

— Чего сидеть? У вас свои дела, у меня—свои. А за табачок спасибо.

Когда они вышли из-за перегородки, Парфентьев опять умолк и солдаты опять затихли, глядя на Варвару.

— Вот, брат, тебе, Лузарёк, такую бы на пристяжку... Небось сразу храбрее бы стал,—сказал в тишине чей-то голос, и все засмеялись.

— Сержант Кройков!—приказал Петр.—Прошу проводить до дороги.

— Дойду сама,—сказала Варвара.

— Он проведет: лощина простреливается.

Девушка пожала плечами.

— Прощайте,—сказала она.—Кстати, на всякий случай: меня зовут Варей.

— Рад это слышать.

— Рады или нет, а так зовут... Варвара Окнóва. Прощайте. Идем, солдат!

... Кройков и Варвара шли молча по улице. Тусклый вечер висел над пустыми скворечниками. Дул пронзительный ветер.

— А я с вами виделся,—сказал вдруг Кройков.—Помните, в тот раз в избе, у хозяйки.

— Помню,—сказала Варвара.—Закурим?

— Можно.

Они остановились и принялись завертывать самокрутки. Кройков завертывал быстро.

— Ловко крутишь,—сказала Варвара.

— Да ведь всю жизнь самокрутки курю. Плотник.

И, закурив, они опять пошли по деревне—невысокий Кройков и тяжелая Варвара.

— Дальний, что ль?—спросила Варвара.

— Из Сибири.

— Женатый?

— Нет. Одинок.

— Чего же ты?
— Да ведь сгоряча не годится.
— Чего не годится?
— Да ничего.
Они шли вдоль улицы, изъезженной, истоптанной, заваленной ветками и рыжей соломой. Избы стояли пустые, с разбитыми окнами. Заборы лежали в грязи. И вдоль той же улицы вместе с ними и навстречу им шли бойцы в шинелях и в зимних шапках.
— Давно на войне?—спросила Варвара.
— Чуть-чуть...
— И как?
— Да так, ничего... Вот человека убил.
— Немца, что ль?
— Не-ет... Своего.
Она спокойно спросила, словно и не удивилась:
— За что?
— К немцам побег.
— Ну и правильно ты его!
Кройков вздохнул.
— Правильно, может, оно и правильно... А ведь человек!..
— Э!.. Не каждую сволочь человеком зови—через одного. И устойчивей будь политически... Партийной закалки нет...
— Да как же нет,—отвечал Кройков,—когда я партийный?
— Ты?!—Варвара с удивлением уставилась на него.
Он спросил:
— Вы чего смотрите?
— Да непохож ты, брат, на партийного.
— Здрасте!—обиженно протянул Кройков.—И чем же я непохож? Что же, партийный должен в лаковых сапогах ходить?
Варвара неопределенно пожала плечами.
— Да нет,—сказала она.—Какой-то ты вроде не тот...—она не находила слов,— солдат и солдат...
— Ну и что? Генералом мне быть?—желчно сказал Кройков.—Партийный солдат, вот и всё... Ну, до свиданья. Вот и дорога.
— До свиданья! —сказала Варвара, протягивая Кройкову широкую мозолистую ладонь...
Холодало. Ветер крутил мелкие сухие снежинки.
Кройков возвращался в деревню. Снег падал и падал. Земля на глазах покрывалась белесой пеленой.
Кройков остановился и обернулся на дорогу, по которой шла Варвара. Теперь она была едва видна ему...
— Зима!—сказал Кройков, шмыгнув носом.—Зима!

... Уже стемнело, и когда кончилось собрание и бойцы, переговариваясь и прикуривая друг у друга, стали сходить с крыльца избы, по-прежнему сильно падал снег. Вышли на крыльцо и Петр с Парфентьевым.

— Зима!—сказал Петр и с силой вдохнул воздух.—Ну ты, политрук, иди отдыхай,—сказал он Парфентьеву.—А я, пожалуй, пройдусь перед сном.

— Куда это?

— Да так... Прогуляюсь. Дышать хорошо!

— Ладно. Дыши.

Петр вышел на шоссе. Здесь двигались одиночные военные машины. На перекрестке, где был контрольный пункт и проверялись документы, Петр остановился. Поискал кого-то глазами, но, видно, не нашел. Пошел дальше. Миновал землянку, где жили регулировщицы. Прошел еще шагов пять-десять. Остановился. И вдруг круто повернул и пошел обратно.

Когда он раскрыл дверь землянки, там все было, как в тот вечер, когда он в первый раз попал сюда. На столе в зеленом ребристом стакане из бутылочного стекла стояли бумажные розы. На дощатых стенах висели открытки, пришпиленные булавками. Нары были покрыты одеялом. Все было выметено, и во всем была та домовитая теплота, которая так удивляет, когда попадаешь на фронте в землянки женщин-солдат.

— Здорово, товарищ боец,—сказал Петр входя.

Когда он вошел, Нина прибивала гвоздь к подошве сапога. Услыхав чей-то голос, она вскочила и вытянулась, всматриваясь в вошедшего. Потом вдруг смешалась, зарделась и пробормотала:

— Здравствуйте, товарищ капитан.

— Ну как вы тут?—спросил весело Петр.—Как служба?

— Служим, товарищ капитан.

— Табачное и мыльное довольствие идет?

— Идет, товарищ капитан.—Она уже тоже улыбалась.

— Претензий нет?

— Нет,—сказала она смеясь.

— Вот и отлично! А я за вами зашел погулять. Вечер уж больно прекрасный!—Он оглядел землянку.—А подруга где?

— В штаб пошла, товарищ капитан.

— Хорошая вы!—сказал Петр, улыбаясь тому, как девушка старалась прибрать все вокруг.—И подруга такая же?

Нина открыто и весело глянула на него.

— Нет, она лучше!—тряхнула она головой.—Умней!.. Она образованная,—весело сказала она.—У нее жених есть, Юра, юрист...

— Ну так что?—спросил Петр.—Пойдем погуляем? А?

... После снега стоял отличный светлый вечер. Все было отчетливо, ясно под легким морозцем. По дороге в лунном мареве пробегали редкие военные машины. А когда Нина и Петр, свернув с дороги, пошли по молодому первому снегу, по тропке, то гул от машин отодвинулся, хотя не прекращался ни на миг.

— Нина, вы замужем?—спросил Петр.

— Что вы!—в испуге откликнулась Нина.—А вы?

— Незамужем,—сказал Петр, и оба долго смеялись.

Сияла луна. Скользили облака, заслоняя ее, но она спокойно справлялась с ними, и только на миг по земле пробегали легкие тени. Справа, со стороны фронта, раздался

вдруг странный и страшный звук, словно гигантский станок сверлил гигантский брусок железа. Горизонт вспыхнул и заиграл огнями, как сполохами.

— «Катюши»!—сказала Нина.

Послышались частые хлопки разрывов, и все опять стихло,

— А я ведь часто думал о вас,—сказал Петр.—Вот как бывает в жизни. Виделись только минутку, а вот вспоминал... Все десять дней вспоминал, пока был на передовых.

— И я о вас думала,—проговорила она, глядя в землю.

Долго шли они молча. И долго все было тихо, только гудели машины на шоссе.

— Вы сами, Нина, откуда?—спросил наконец Петр.

— Из Борисоглебска.—Она оторвала глаза от земли.—Я ведь одна, без отца, без матери,—проговорила она, уже твердо и смело глядя на него.—Детство у тетки росла. Семья большая, народу много, а все-таки я одна... Ну, этого вам не понять!—добавила она вдруг.

— Почему не понять? Понимаю.

Послышался знакомый приближающийся гул моторов, всплеснул на пригорке огонь, раздался взрыв, еще и еще, и вслед за тем стрекотание пулеметов. Потом гудение ушло. Луна. Тишина и легкий морозец.

— Опять дорогу бомбит,—сказала Нина.—Ну, а потом я училась, потом на фабрику поступила, ткачихой. Вот вам и все.

— Ну как—все?—сказал он шутя.—Нет, это не все... Влюбилась, небось, плакала, ревновала.

Она улыбнулась.

— Влюбилась, плакала, ревновала,—подтвердила она.—А потом—война. И все, что раньше было,—как нету! Только и есть—война и те, кто воюет. Будто все остальное где-то там, далеко-далеко, даже непонятно где, словно и не в этой жизни!

Петр с удивлением посмотрел на нее.

— А это здорово вы сказали... Это именно так, да, да...

Прозвучал орудийный выстрел—сначала один, словно проба голоса, затем несколько залпов подряд. И вот уже орудийный хор зазвучал над лесами, полями, протяжный и бесконечный,—началась орудийная вечерняя дуэль.

— Вы песни любите?—спросила Нина. И тихонько запела:

Когда настанет день победы
И я вернусь к тебе, родная, в дом родной...

И прозрачно и зыбко, как легкий снежок, как пламя от свечки, вился ее голосок под грохот пушек, который становился все громче и злей.

— А вы чудесная, Нина!—сказал от всего сердца Петр, когда отлетела песня.—Какая-то легкая... И простая-простая...

— А я и есть простая. Сама простая, и жизнь моя будет простой. Вот Таня, подруга моя, все о необыкновенном говорит. Как все у ней в жизни будет необыкновенно. А у меня все будет обыкновенно. Я знаю.

— Да что вы так?

— Нет, знаю!—упрямо тряхнула она головой.—Обыкновенно-обыкновенно!.. И трудно... Да ведь я этого не боюсь. Я и хочу, чтобы обыкновенно.

— А если подвернется какой-нибудь там... юрист?—шутливо спросил он.

Она прямо и строго взглянула на него.

— Нет, мне бы кого попроще!.. Ну, мне пора, товарищ капитан. Через полчаса — на дежурство.

...Когда она вернулась к себе в землянку, Таня окликнула ее:

— Нина, ты?

— Я.

— Где ты была?

— Гуляла. С одним человеком.

— С каким человеком? Чегой-то ты вдруг?

— Что ж, погулять нельзя?

Таня потянулась, заложив руки за голову, и сказала мечтательно:

— А мне вчера ночью мой Юрка снился. Будто идем мы с ним и говорим, говорим.. Знаешь, так ясно снился.

— Надоел мне твой Юрка, — сказала вдруг Нина, — ой, до чего ж надоел!

От изумления Таня даже привстала.

— Ты чего злая-то?

— Я не злая, — откликнулась Нина, натянув валенок и притопывая ногой, чтоб он плотнее вошел, — а так, надоел... Ну ладно, спи. Я на дежурство ушла.

...Вошел к себе в избу Петр. Спавший Парфентьев окликнул его:

— Петя, ты?

— Я.

— Ты где пропадал?

— Прошелся маленько.

— А я уж думал, может быть, командир полка вызывал.

— Не вызывал, — сказал Петр, скинув с грохотом сапоги и ложась.

Примолкли. Лунный свет бродил по избе, и все вокруг было странным, одновременно темным и светлым. Далеко-далеко послышался приближающийся ноющий, монотонный гул.

— Петя, ты спишь? — окликнул Парфентьев.

— Нет.

— Слышишь — летает.

— Луна, вот он и летает.

...Да, светила луна. И в лунном свете шли машины мимо перекрестка, где стояла Нина с флажками. И высоко-высоко слышалось все то же ноющее гудение: это ходил одинокий немецкий разведчик.

...Тонкий, ноющий звук по-прежнему проникал и в избу, где недвижно лежал Петр, уставившись в потолок, о чем-то глубоко задумавшись. Луна только, казалось, входила в свою полную силу, только разворачивалась во всем своем блеске. Все сверкало и искрилось в этой бедной, разбитой, обобранной, покинутой хозяевами избе.

И вдруг все вокруг задрожало, задребезжало, посыпались стекла.

Парфентьев спросонья вскочил.

— Петр! Слышишь, кинул?

— Слышу.

— И близко, черт его побери!—сказал Парфентьев и прошлепал босыми ногами к окну. Он приложил ладонь ко лбу козырьком, всматриваясь в ночь, где над полями царила луна.

...Светила луна. И на перекрестке, где недавно стояла с флажками Нина, виднелась воронка от бомбы, пылал ярким пламенем грузовик и люди в военных шинелях вытаскивали из-под свежей, перемешанной со снегом земли что-то обезображенное и страшное—как видно, трупы.

...—Горит где-то, —сказал Парфентьев, стоя у окна.—И где-то недалеко... А снегу-то, снегу!.. Неужто и впрямь зима?

Действительно, всюду под луной расстилался снег.

Нет, это еще не зима! Тает снег на высоком холме, изрытом окопами. Слякотно, сыро.

Слякотно, грязно, мокро в окопе, где ведет бой рота Котельникова. Гул, стрельба, взрывы. Измученные, лоснящиеся от пота, давно не мытые лица. Хлопает серия вражеских мин, и тогда наши бойцы вжимаются в стенки окопа. В глазах каждого—высокого и невысокого, плотного и худого, сильного и слабого—ожидание того, что может случиться каждую секунду, каждый миг. Но кончается минный налет, и все опять за пулеметами, опять отрывистые слова команды—обстановка слаженного военного труда.

Тут же ротный КП. Кричит Петр в трубку полевого телефона:

— Товарищ полковник! Убыль большая в людях. Дайте людей!

И отвечает тонким приглушенным голоском телефон:

— Э, друг мой! Только недавно пришли и уже пополнение просите. Пополнений пока не будет. Держитесь!

И стоит, изрыгая огонь, сырой, рыжий холм.

...Вот теперь, пожалуй, уже зима: тонкий, но плотный снег мерзлой пеленой покрыл поля. И рота уже не на прежних позициях: знакомый нам холм теперь впереди, там—немцы, и оттуда ведут они огонь.

Огонь чудовищный, нестерпимый; все перемолото, разворочено вокруг. Совсем мало людей осталось в роте.

И опять кричит в телефон охрипший, обросший бородой, похудевший Котельников:

— Нет сил держаться, товарищ полковник! Совсем нет людей! Выбьют нас ночью!

И слышен ответ:

— Да где мне людей тебе взять? Нет людей, и конец! Держитесь!

...И уже намело сугробы на поля, и уже далеко впереди, на горизонте, тот, известный нам холм. Считанные бойцы остались в роте. Но по-прежнему идет сражение, не утихая ни на минуту, по-прежнему вздымается к небу земля, хлопают мины. И совершенно осунувшийся, едва держащийся на ногах Котельников хрипит в телефон:

— Людей!.. Хоть немного...

И вдруг слышит ответ:

— Хорошо. Сегодня вас сменим.

— Что?!—не верит своим ушам Котельников.

— Говорю, сменим. Ну, до́бре, бывай!

И, положив трубку, хрипит Котельников своим бойцам:

— Ребята, сегодня сменят.

...— Смена!—сказал рябой боец, спрыгнув вместе со своим напарником в окопчик, где сидели Кройков и Сеня.—Ну как ты тут?—спросил он Кройкова.—Маленько обжарился? Инструкции помогают?

И так как Кройков не отвечал, молча уставившись на него, рябой добавил:

— Чего глядишь? На мне узоров нету.

— Опять, значит, вы?—пробормотал Кройков.—А я думал, свежих пришлют.

— А мы что? Гнилые, что ли?

— Где же резервы-то, братцы?—сказал Кройков.—Неужто у нас уже больше и войск-то нету?

— Как не быть?—Рябой разостлал плащ-палатку.—Еще целые округа не тронуты.

— Так где же они?—крикнул сердито Кройков. Рябой молчал.—Где, спрашиваю? Ты слышишь ай нет?

— А меня что пытать,—возразил спокойно рябой,—я не фельдмаршал. Коля, устраивайся!—кивнул он напарнику.—А вы, ребята, айдате!

И Сеня с Кройковым вылезли из окопчика.

Неясная зимняя мгла. Неровные подмосковные поля, изрытые траншеями, исколотые чугунными надолбами, опутанные колючей проволокой.

Эти рвы и траншеи вырыли, эти надолбы врыли, эту колючую проволоку протянули девушки—студентки московских вузов и техникумов.

Со звоном врубаются в промерзшую, твердую, как гранит, глину ломы, лопаты, кирки... Раскалывается, крошится под ударами земля...

— Ой, мамочки, спину-то тянет как! Варька, потри!

Варька, та самая Варвара Окно́ва, которая предлагала командиру роты Петру Котельникову меняться портянками, бросила лом и подошла к подруге.

— Нагнись, тюля!

Девушка (это Оля) покорно нагнулась, и Варвара, скинув рукавицы, принялась растирать ей спину.

— Готово!—сказала Варвара, в последний раз хлопнув подругу пониже спины.—Работай, Оленька, лапонька, телячья котлеточка.

Сотни девушек дробят, расшибают, разбивают, раскалывают, кромсают землю. К самому горизонту тянется темная бугристая линия выброшенной на снег земли.

...Зимний вечер.

У землянки курит небольшого росточка бойкий солдатик-сапер лет тридцати пяти, с реденькой бороденкой, по фамилии Елкин.

Кто-то крикнул из тьмы:

— Слышь, Елкин! Шею помой—студентки с работы идут.

— А я в обед вымыл,—сказал, приняв шутку и подмигнув, Елкин.

Варвара и Оля подошли к землянке, возле которой сидел Елкин.

— Варвара Петровна!—с галантной иронией согнулся тот, протянув руку калачиком.—Подсобить дозвольте. Не дай бог, оступитесь.

Бойцы засмеялись, но Варвара тут же нашлась.

— Что ты, дедушка!—сказала она.—Тебе по твоим годам на печи за мухами прибирать, а не за девчонками шлепать.

И грянул хохот—смеялись над Елкиным.

...В углу землянки гудит, накалившись докрасна, железная печурка. На столе коптит фитилек. Варвара, приткнувшись к фитильку, читает письмо. Оля снимает ватник.

— От мамы письмо?—спросила она у Варвары.

Варвара утвердительно кивнула головой.

— А мне от Миши все нет и нет,—проговорила Оля, и слезы выступили у нее на глазах.—Третий месяц нет. Случилось с ним что или так забыл... Наверно, забыл.

Варвара оторвалась от письма.

— Ну, коли забыл, так и ты забудь!—сказала она.—Ох, баба ты, баба!—с презрением добавила она.—И сколько в вас во всех этого подлого, бабьего. Только и думаете о мужике. Как ни пыжитесь, как ни фыркаете, а все он над вами начальство. А я вот плюю на них!—Она сняла ватные брюки и осталась в одних солдатских кальсонах.—Я над ними начальство! И что в них, в этих мужиках? Человек и человек.

— Нет, мой Миша особенный!

— Э, такой же, как все! И все у него такое же, как у всех. Это только тебе кажется, что у него по-другому. Тьфу!

Кто-то вдруг широко раскрыл двери. Спросил:

— Ольга Котельникова тут живет?

В дверях стоял военный. Смутный свет коптилки едва касался стен, а у дверей было совсем темно. Может быть, поэтому человек в шинели, перетянутой портупеями, показался Оле незнакомым. Она чуть отступила назад, но военный шагнул к ней, туда, где на земляном полу неровной дрожью бился свет от коптилки, и проговорил:

— Оленька! Ты?

— Петя!—вскрикнула Оля.

Трещали дрова. Заслонка была открыта, и из печки вылетали яркие искры, которые падали на земляной пол и тлели.

Варвара стояла у печки—вся белая, в кальсонах и рубахе.

— Петька, Петечка!—повторяла Оля, обнимая Петра.

— Товарищ капитан,—сказала Варвара.—Отвернитесь, пожалуйста. Разрешите брюки надеть.

Петр повернулся к ней спиной.

— Да покажись, покажись!—говорил он Оле.—Боже, какая ты! Ну как ты тут? Здорова? Как тебе на войне?

— А что?—сказала Варвара, надевая брюки.—На войне хорошо: начальства поменьше.

— Да погоди ты!—сердито отмахнулась от нее Оля.—Расскажи о себе,—лихорадочно говорила она брату.—Где ты теперь?

— Перебрасывают!—сказал Петр.—Ой, Оля, готовится что-то! Ой, чую, большое готовится что-то!—повторил он радостно и счастливо, теребя ее.

— Обернитесь, оделась!—объявила Варвара.

— Да садись ты!—заторопила Оля Петра.—Мы сейчас чаю поставим, снимай шинель!

— Не могу,—сказал Петр.—У меня только три минуты: машина ждет.

— Как, только три минуты?—растерянно ахнула Оля.—Господи, столько надо было спросить!

Отрывисто засигналила на шоссе машина.

— Это меня,—сказал Петр.—Надо бежать. Прощай, Оленька.

— Господи!—крикнула Оля.—Столько надо было спросить! Погоди, я тебя провожу.—Она стала натягивать шинель.

— И я тоже,—промолвила Варвара.

... На шоссе стояли грузовики, и Варвара сказала, подойдя к одному из них:

— Ну-ка, слезай, Кройков!

— А, это вы?—удивился Кройков.—Вот не ждал не гадал.

И стал неуклюже, задом сползать с площадки грузовика.

— Будем здоровы!—сказал он, спрыгнув на снег, и протянул Варваре ладонь.

— Ну как ты? Живешь?—спросила Варвара, пожимая эту ладонь.

— Живем.

— Вроде бы похудел.

— Похудеешь,—сказал Кройков.—А вы все такая же,—с удовольствием отметил он,—в самом теле.

— И что же?

— Вот и я говорю: и что же!

Второй раз засигналила головная машина.

— Ладно, иди!—проговорила Варвара и протянула Кройкову руку.—Может, еще опять свидимся.

— Может быть, свидимся.

— А может быть, и не свидимся.

— Может, и этак. Факт.

И Кройков, крепко тряхнув Варину руку, полез на грузовик.

А рядом Петр обнимал на прощание Олю. И когда он тоже полез в грузовик, Сеня спросил Олю с грузовика:

— Скажите, товарищ студентка, вы, часом, в Москве не будете? Письмо одно надо бы передать. А адреса нет, не написан. Хорошо бы справочку там, в Москве, навести, да никак не найду подходящего человека.—И он вынул из кармана какой-то обрывок, похожий на старую фотографию.

— Нет, скоро не буду!—сказала Оля.—Петя, пиши! Все пиши! Пиши каждый день. А то так скучно, так скучно!..

Вереница грузовиков тронулась, а две девушки в военных шинелях остались стоять на снегу. Оля заплакала.

— Ну опять!—сердито сказала Варвара.—О Мише плачет, о брате плачет... Ты ведь человек, а не дождик! Так докажи же ты мужикам, что ты их, хвастунов, сильнее!

... Не видать ушедших грузовиков! Летят они вдоль снежного леса, по широкой дороге.

... Бегут по полевой дороге.

... Мелькают среди деревьев...

А навстречу им движутся войска: пехота, танки, кавалерия, пушки.

И, подтолкнув локтем сидящего рядом Сеню, шепчет в восторженном изумлении Кройков:

— Ох, и сила ж идет!.. И откуда все это, а? Сеня, слышишь, что ль? Ох, и сила!..

Движутся в снежном вихре войска. И на этом движении войск, на этом визге метели скользит по экрану такая надпись:

КОНЧИЛСЯ СТРАШНЫЙ МЕСЯЦ НОЯБРЬ. МНОГО НАШИХ ЛЮДЕЙ БЫЛО ПОБИТО, ПОЛКИ ПРЕВРАТИЛИСЬ В РОТЫ, ПОТОМ ВО ВЗВОДЫ. И ВСЕ-ТАКИ ЭТИ ДОГОРАЮЩИЕ ПОЛКИ НЕ ПУСТИЛИ НЕМЦЕВ В МОСКВУ.
А В ЭТО ВРЕМЯ НА ФЛАНГАХ МОСКОВСКОГО ФРОНТА НАКАПЛИВАЛИСЬ СВЕЖИЕ СИЛЫ. ИХ НЕ ВВОДИЛИ В БОЙ, ВЫЖИДАЯ ЧАСА ДЛЯ КОНТРУДАРА.
И ВОТ ЧАС НАСТАЛ. БЫЛ ПОЛУЧЕН ПРИКАЗ СТАВКИ О НАСТУПЛЕНИИ. И МНОГИЕ ТЫСЯЧИ КОММУНИСТОВ ПРОВОДИЛИ БЕСЕДЫ С БОЙЦАМИ, ГОТОВЯ ИХ К БИТВЕ, ИЗМЕНИВШЕЙ ВЕСЬ ХОД ВОЙНЫ.

...Бойцы, переговариваясь, пересмеиваясь и напропалую куря, рассаживались в просторном блиндажике на нары, а то и просто на пол.

Среди этого гомона Кройков прилаживал к дощатой стене блиндажа большую разноцветную карту Европы. Приладил. Обернулся. Веско сказал:

— Ну, так... Теперь смеху конец. Теперь слушайте, а я буду докладывать.

Бойцы погомонили еще, устраиваясь, утрамбовываясь. Кройков строго откашлялся, сплюнул в угол и начал:

— Товарищи бойцы и сержанты! Вот перед вами Европа. Вот тебе Франция.— Он обвел черту французских границ своим заскорузлым пальцем.—Вот Германия... Тут, под низом, Италия... А вот это мы, Сесесер, Россия. Не возись, Милкин,—сердито прикрикнул он на молодого пошевелившегося и оглянувшегося зачем-то бойца,— с тобой разговариваю, не с дверью...

Он помолчал, точно отделяя те серьезные, значительные мысли, которые занимали его, Кройкова, от образа легкомысленного Милкина, нарушившего ход этих мыслей, и продолжал:

— ...Каково положение на сегодняшний день? Положение худо, товарищи, худо,— сказал он и покачал головой так грустно и сокрушенно, что все молча и сосредоточенно уставились на него.—Почему же так худо? А потому, что Гитлер взял Белоруссию, Украину, Крым и подходит к Москве. Что тут делать, а? Как тут быть?

Он проговорил это и, точно ожидая ответа, сел на уголок нар, не спеша вынул кисет, свернул папиросу, закурил и выпустил пышный клуб дыма. Слушатели следили за каждым его жестом и сосредоточенно молчали.

— ...Да, тут призадумаешься!—сказал Кройков.—Столько лет строили, столько сил положили—и нате!.. Эй, курить погоди!—закричал он кому-то.—Это я курю, я—докладчик. А вам не время! Не до баловства: я сейчас к самому главному подвожу.

Он молча и сосредоточенно походил возле карты, и все опять молча следили за каждым его движением.

— ... Почему же так?—спросил он.—Почему бежали отседа доседа?—Он провел большим пальцем на карте линию от границы до Москвы.—Почему Зинялкин к немцу побег и я его шлепнул, как падаль? А? Почему? Вот и ответьте мне—почему?

Все молчали. Кройков продолжал.

— ...Потому что не так воспитали его. К легкой мысли приучен. Что все у нас лучше всех и лучше быть невозможно. Что как выйдем мы на войну, так все от нас побегут. Вот он и шел, подлец, на войну, как, прости меня, на гулянку. А война не гулянка!—крикнул Кройков.—Не гулянка, конечно,—добавил он, помолчав.—Но и не

похороны. Дело как дело. И надо это дело понять. Милкин, ясно тебе? Встань, Милкин, с тобой говорю!

Милкин встал.

— Ясно, товарищ сержант.

— Ясно, да не совсем!—отрезал Кройков.—Ты небось сидишь думаешь: он потому этак вот говорит, что прославился, о нем в газетах писали. Вон сколько написали!— не без самодовольства сказал Кройков и вынул из кармана засаленные газеты.—Герой!.. А я при всем народе скажу—робел! Аж свету не видел!.. Да плюнь тому в рожу, кто говорит, что на войне не боялся. Даже Суворов боялся. Это я вам как член партии говорю.

Веселый гомон прошел по землянке.

— И я боялся,—сказал Кройков.—А потом поглядел—немец ведь, он тоже как я. Тоже ест, пьет, тоже небось мамкину сиську сосал. И тоже не хочет пули в живот. Мы с ним на равных—немец и немец, и ничего нет в нем такого, чего понять нельзя. Значит, бить его можно. А раз можно, то надо. Потому что дело тут об большом. О России—раз! Понял, Милкин?

Милкин утвердительно кивнул головой.

— ...И о коммунизме—два! Столько сделали, так бедовали—и все насмарку? Нет, брат, не пойдет! Нельзя коммунизм отдать. И Россию нельзя отдать... Тыщу ей лет, считай, и тыщу лет люди хранили ее. Пришел наш черед. Неужто не сохраним? Чем же мы хуже-то, тыщу первые?.. Ну, а теперь садись, Милкин, и помозгуй сам с собой, о чем я здесь говорил... Да погоди, погоди!—сердито закричал Кройков старшине, который вошел с термосом.—Погоди с ужином, дай доклад кончу!..

Он примолк, собираясь с мыслями, прерванными приходом старшины. Стояла мертвая тишина, видимо, речь произвела впечатление.

— ... Тут бы мне, братцы,—сказал, почесав затылок, Кройков,—вам цифры бы привесть... О росте промышленности и хозяйства... Есть у меня эти цифры.—Он вынул из другого кармана тетрадку.—Цифры большие—можете мне поверить. Только у нас сейчас разговор не по цифрам, а по душе... И, значит, вот что, товарищи! Долго мы отступали и бомбам кланялись. А теперь—конец! Стоп! Есть приказ партии—вперед! Завтра с утра наступление. Пойдем советскую землю освобождать. Будет тут кровь и горе—все будет! Но надо идти вперед! Пора! Время! Стыдно! А если кто побежит,— яростно крикнул Кройков,—так ему пулю в тыл, как Зинялкину. Собаке собачья смерть!

Кройков умолк, расправил рукава гимнастерки, застегнул пуговички на запястьях и взглянул на слушателей.

— Вот и весь доклад,—сказал он смущенно и тихо и стал снимать карту.

Бойцы, оживленно переговариваясь, поднялись со своих мест. А один из них, рослый Маслов, сказал, подойдя к Кройкову:

— Хороший доклад! И где это ты так научился?

На рассвете началась артподготовка. Петр Котельников вместе с бойцами стоял в подготовленной для атаки траншее и поглядывал то на ручные часы, то на лица бойцов.

Бойцы смотрели туда, где, поднимая желтые шары пламени, рвались снаряды нашей артиллерии. Их лица были напряжены и казались зелеными в полусвете начи-

нающегося дня. Некоторые из них нервно трогали штыки, словно проверяли их прочность. Красная ракета—сигнал атаки—появилась неожиданно.

— Вперед!—торопливо и резко скомандовал Петр.

Быстрыми шагами, почти бегом, переступая валенками по прибитому передними рядами снегу, бойцы роты двинулись вперед, на запад!

Первую сотню метров они прошли без помех, но затем, как только бойцы вышли из леска, скрывавшего их, противник начал сильный минометный и пулеметный обстрел.

Петр бежал впереди. Плотная морозная пыль обдавала его лицо.

Неподалеку хлопнула мина. Взрывная волна повалила Петра и перевернула на бок. Мелкие острые брызги хрястнули и рассыпались на руке: разбилось стекло от часов.

— Эге! Этак и помереть можно!—громко сказал Петр, впрыгнув вместе с бойцами в какую-то ложбинку, закрытую от пуль.

— О чем ты?—спросил впрыгнувший вслед за ним Парфентьев.

— Да ничего, так, мысли,—смутившись, сказал Петр.—Вот стекло от часов разбито. Где я его теперь починю? В Москву ехать?—не без бравады добавил он.

— Ты сперва выживи, а потом часы чини,—строго ответил Парфентьев, не взглянув на часы.

Противник резко усилил минометный огонь по ложбинке.

Бойцы лежали на дне ее, вжимаясь в землю.

Петр попробовал было встать, чтобы поднять бойцов, однако новый минометный налет заставил его снова упасть.

Обстрел ложбины резко усилился.

И вдруг Парфентьев увидел, как один из бойцов вскарабкался на откос ложбины и поспешно пополз назад к нашим окопам. За ним другой, третий...

— Что? Что такое?—пробормотал Парфентьев. Он был бледен как полотно.—Куда?—гаркнул он и, не помня себя, бросился наперерез ползущим, спотыкаясь, увязая в снегу, падая, вновь поднимаясь.—Куда? Вперед! Вперед!—кричал он.

Те присели на корточки в снег, тревожно оглядываясь на Парфентьева.

И тут вдруг Петр поднялся во весь рост под градом пуль и осколков.

— Ура!—что было силы крикнул он и, выпрыгнув из ложбины, с ходу метнул гранату.—Ура!—тонко и одиноко крикнул он, перепрыгивая снежные кочки.

И этот странный, одинокий и, казалось бы, безнадежный рывок ротного командира в атаку словно разбудил бойцов. «Ура!»—закричал один из них и побежал за Петром. «Ура!»—подхватили другие и кинулись из овражка вперед.

И все те, кто еще с полминуты до этого безнадежно лежал на дне ложбинки, вжимаясь в снег, вдруг поднялись и побежали вперед.

Побежали вперед и те, кто недавно бежал назад. И перед ними с наганом в руке бежал в путающейся длинной шинели, в сбитой на лоб шапке Парфентьев.

На том перекрестке, где стояли регулировщицы, где находилась знакомая нам землянка и где ударила бомба, сейчас царила суета. Бойцы-регулировщики складывали на грузовики свое имущество: готовился переезд...

... Все было сложено, упаковано и в землянке регулировщиц; все выглядело тут голым, осиротевшим, как всегда перед отъездом.

Таня увязывала последний узел, прижав его к земле сапогом. Она даже не обернулась на скрип раскрывшейся двери и только сердито окликнула:

— Кто там?

— Это я,—раздался знакомый голос.

Таня глянула через плечо. Перед ней со свертком белья в руке, в шинели и в валенках, сильно загнутых сверху, стояла осунувшаяся, бледная Нина.

— Нинка?!—закричала пронзительным голосом Таня и бросилась к ней.—Товарищи, Нинка! Ой, Нинка! Да покажись же ты, покажись! Ох, и какая же ты! Ох, товарищи, и какая же!

И она вертела ее во все стороны, поближе к свету.

— Да меня и не ранило-то особенно,—возразила Нина.—Просто пришибло.

— Знаем, справлялись,—говорила, обнимая и целуя ее, Таня.—А мы сегодня перебазируемся. Слыхала—наши вперед пошли! Победа, Нинуха! Вот и мы за ними—вперед... Я все твое уложила.—Она кивнула на один из узлов.—А тут о тебе твой капитан беспокоился,—добавила она лукаво.

— Какой капитан?—Нина смотрела куда-то в стену.

— Ладно тебе!—заметила, осердясь, Таня.—Не знаешь? Знаешь!

— Как же он беспокоился?—проговорила Нина, не в силах оторвать глаз от продавленной стены.

— Как люди беспокоятся? Ахнул, расспрашивал, потом опять ахал...

— Ох и чушь же ты говоришь!—сказала радостно Нина.—Ну и чушь!—повторила она, сияя от счастья.—Вот это уж чушь так чушь!

Небольшая заснеженная площадь подмосковной деревеньки, только утром освобожденной нашими войсками. Несколько целых изб—остальные все сожжены. Обуглившиеся березки и сосны.

Митинг обитателей этого села и бойцов Красной Армии. Говорит политрук Парфентьев:

— Товарищи жители села Семеновки! После долгих дней отступления и несчастий пришел наконец день победы. Первый шаг сделан, первый клочок святой, бескрайней советской земли освобожден. Пусть это пока только несколько изб, эти сосны, березка, снег, пусть это всего лишь песчинка России, но это ведь только первый шаг. Свершилось самое главное в деле войны—произошел перелом. Теперь мы поняли, что немца можно бить, и немец тоже понял, что его можно бить. А раз мы оба поняли это, то фашистам—крышка! Только дайте срок!.. С первой победой, товарищи!

Загремели рукоплескания. Парфентьев сказал:

— Может, кто из жителей хочет сказать?

Из задних рядов поднялась рука.

— Давай сюда!—пригласил Парфентьев.

Сквозь толпу протиснулась женщина средних лет, в платке до глаз. Некоторое время она смущенно переминалась, то сбрасывая с головы платок, то снова накидывая его. Потом начала так:

— Дорогие товарищи! Здравствуйте, наши дорогие товарищи, любимые, ненаглядные. Шинельки наши родные!—И слезы потекли по ее щекам.—Ох, ждали мы вас! Ох, и горевали без вас!—Она утерла слезы темной шершавой ладонью.—Порой ругали

мы Советскую власть,—продолжала она.—И то нам плохо, и это нехорошо... А как не стало ее, так сто раз на дню ее вспоминали. И хорошее и плохое. И даже плохое-то тоже сладко было вспоминать... Она скинула на плечи платок. — Потому что хоть строгая власть, но своя,—сказала она.—Росли мы с ней и выросли с ней, и все у нас с ней вместе. Вся жизнь. Шумим друг на дружку, а знаем—свое!.. Свое! Вот как вспомнишь, бывало, так вот и плачешь, и плачешь об этом, об нашем, об своем...

Буря аплодисментов.

Когда эта буря стихла, стал явственно слышен протяжный рыдающий звук в задних рядах.

— Что там такое?—спросил Парфентьев и пошел в ряды, пробиваясь сквозь толпу.

Рыдала женщина. Рыдала отчаянно, всхлипывая. И долго Парфентьев спрашивал:

— Да что с тобой, что?

Долго стирал ей платком со щек слезы, прежде чем она начала говорить.

— Сыночек был у меня,—сказала она наконец, и сразу стало так тихо, что слышен был шепот зимних деревьев.—Уж вот горевал про вас, уж вот уж ждал-горевал... Третьего дни первый услышал: «Наши близко!»—Женщина замолчала и вновь заплакала, и все, затаив дыхание, слушали, как она плакала, словно она и не плакала, а продолжала говорить.

— ...Вышли мы с ним тихонечко за ворота,—наконец выговорила она,—глядели-глядели—темно, ничего не видать... А тут сбоку немец. Хвать меня кулаком, а сыночка—из пистолета. Три пули, всю грудку расшиб... Так и лежит, похоронить не могу—гроба нету... Вот и все... Может, чего не так, так уж вы...

— Где лежит?—громким голосом перебил из рядов Кройков.

— Да в дому...

— Веди!—резко сказал Кройков и при общем молчании стал пробираться сквозь толпу.

...Бедная, словно и нежилая изба. Шуршит рубанок. Светлая стружка падает на темный пол. В жестяной коробке из-под мыла—гвозди.

Кройков готовит гроб, сняв шинель и ватник, в одной гимнастерке. Резкими, тяжелыми, прямыми ударами вколачивает он гвозди. Женщина сидит на большой плетеной корзине. Тут же, на скамейке, прикрытый простыней, под иконами лежит мертвый сын.

— Ой, Сашенька мой...—шепчет женщина.—Ой, сыночек мой... Ох, сынок, сынок, милый ты мой, ох родной...

И, белый как полотно, вбивает гвозди Кройков.

— Ах ты, сволочь, детей убивать!—бормочет он.—Детей убивать!.. И я еще трусил перед тобой, распросукин ты сын!!.. Ну погоди ж теперь... Теперь пойду их чесать!

— Куда же ты, милый, пойдешь?

Яростно бьет молотком Кройков. Гимнастерка его пропотела, и на лопатках обозначились темные пятна пота.

— Как—куда, тетка? На запад!

Черными неровными буквами на фанере, прибитой к столбу, надпись:

«ВПЕРЕД, НА ЗАПАД!»

По дорогам, заваленным снегом, расчищаемым сотнями лопат, идут нескончаемые колонны.

На темно-зеленых бортах машин свежие буквы:

«ВПЕРЕД, НА ЗАПАД!»

Машины увязают в снегу, их вытаскивают, подталкивают.

Вот застрял в снегу грузовик. Бойцы идущих сзади машин спешат ему на выручку. Короткие слова команды. Буксуют колеса. Снежный вихрь залепляет глаза, оседает на шапках, на полушубках, и грузовики, свирепо жужжа, выползают на верный путь.

Мосты взорваны врагом. Саперы делают новый мост. Щепки брызгами летят из-под топоров. А мимо моста, в объезд по реке, идут и идут машины.

«ВПЕРЕД, НА ЗАПАД!»

Взрыв! Рыжий дым взлетел над дорогой. Мина!

Санинструктор делает раненому перевязку при свете фар. А мимо идут грузовики, танки, пушки, идут на запад.

...На западе зарево, будто воспален темный горизонт. Слышна канонада.

Обычный ротный блиндажик, захваченный у немцев и носящий следы их недавнего пребывания: полосатые плащ-палатки, эмалированная посуда с немецкими изречениями на крышках и даже литографии красавиц из немецких журналов, пришпиленные к стене. Парфентьев лежит на нарах без сапог. Петр пьет чай.

За перегородкой, где разместились бойцы, кто-то подбирает на гитаре мотив новой песни:

Опустело полюшко, ни травы, ни колоса,
Дождик над землянкою каплет с потолка...

— Вот так, брат, я и ездил десять лет по району,—говорил Парфентьев Петру, видимо, продолжая рассказ.—То в партийном, то в советском разрезе... На чем ездил? На всем. И на телеге, и на грузовике, и на тарантасе. А бывало, и пёхом. Семьи у меня нет, холостой, вот и слали меня, куда жены не ехали...

Опустело полюшко, ни травы, ни колоса,
Дождик над землянкою каплет с потолка.
Собрались товарищи и поют вполголоса,
Собрались товарищи возле котелка...

— И кем только я не работал в районном масштабе!—продолжал Парфентьев.— Финансистом был? Был. Парторгом завода? Был. Медициной управлял? Да. Образованием? Да. Даже однажды галантерейной лавкой командовал. Правда, недолго.

Мы стеною поднялись за родную сторону,
Мы с друзьями видели смерть невдалеке...

— И знаешь ли,—сказал Парфентьев,—много трудного было в жизни, а жаловаться не могу: интересно жил! И сколько я, боже мой, повидал! Со скольким народом поговорил... Вот хочу мемуары писать, да тонў в материале. Петр!

— Ну?

— У тебя знакомых писателей нет?

— Нет.

— И у меня нет... Сгниет материал—вот беда!

Радости и горести мы делили поровну,
Даже щи солдатские в общем котелке...

— Слушай-ка, политрук,—сказал Петр и присел к Парфентьеву на краешек нар.— Есть у меня к тебе один разговор... Видишь ли...—Он немного помедлил.—Понимаешь ли... Встретился я тут с одной девушкой. Любит она меня. Ну и я... привязался к ней.

— Во как!—сказал Парфентьев и метнул на Петра быстрый взгляд.—Счастливые люди! А меня вот никто никогда не любил... Ну ни разу!.. Как-то, правда, раз на курорте приглянулась мне одна из столицы. На лодке с ней ездил, в кино ходил. Робко, знаешь, так, по-районному... Назначил свидание, она не пришла. А там, глядишь, срок мой кончился, я уехал, и с тех самых времен лет этак пяток в районе без выезда. Вот, брат, какая моя любовь!

— А ведь я женат!—сказал, не слушая и думая о своем, Петр.—У меня сын. Что делать, а? Ну посоветуй!

— Двенадцатый!—громко провозгласил Парфентьев.

— Чего-чего?—удивился Петр.

— Одиннадцать человек уже спрашивали меня в этом году совета о том же.

— Да ну?

— И так как совета я дать не могу, то только вот, брат, по пальцам считаю...

— Эх ты!—в досаде проговорил Петр.—А еще политрук!

— Вот потому и не даю советов, что политрук,—сказал Парфентьев, вставая с нар.—Сам думай!

А песня за перегородкой продолжала звучать:

Отгремят сражения, мы придем с победою,
Соберем товарищей, сядем в уголок,
Вспомним мы за дружеской, тихою беседою
Дождик над землянкою, старый котелок...

Раскрылась дверь, быстро вошел связной.

— Товарищ капитан,—сказал он Петру.—В дивизию вызывают. Поедете с командой бойцов в тыл ордена получать.

...— Вот что, Кузьма,—говорил в другом блиндаже студент Сеня Кройкову, собиравшемуся в дорогу.—Получать ордена вас, конечно, в Москву повезут. Так будь другом: нужно в Москве одно письмо передать—пятый месяц с собой ношу... Вот!— Он показал Кройкову фотографию Миши с начертанными на ней несколькими словами.— Какой-то Оле. Фронтовик один раненый писал, в окружении. А адреса не написал— не смог, едва рукой водил. Зайди ты, брат, в станкостроительный техникум, где он учился, может, там кто и знает, что́ это за Оля и где она.

— Совсем сдурел!—Кройков затягивал походный мешок.—Какой сейчас техникум?

— Ну, все же зайди... Вдруг судьба...

— «Судьба»! Ты, может, и в бога веруешь? Вот это студент!.. Давай письмо!

Опять перекресток дорог с контрольно-пропускным пунктом и с размахивающей флажком регулировщицей. Но это совсем другой перекресток. Две стрелки. На одной— «Москва—120 км», на другой «Малый Заславец—15 км».

Застопорила машина с бойцами.

— Стоп, пересадка!—крикнул знакомый нам боец Лузарёк.

С хохотом и гомоном стали выпрыгивать из кузова военные. Среди них—Кройков, Лузарёк, Милкин, Петр Котельников.

Котельников подозвал Кройкова.

— Кройков, останешься за старшего. Как только будет попутная на Малый Заславец, доложишь мне... Я на минуту туда зайду...—сказал Петр, указывая на землянку, вырытую чуть в стороне от дороги.

— Есть, товарищ капитан... Будет доложено.

Петр пошел по тропке к землянке.

Бойцы обступили регулировщицу. Это была Таня.

— А скоро машина на Малый Заславец пойдет, товарищ младший сержант?

— Не знаю,—сухо отозвалась Таня.

— Нам экспресс нужен,—бойко сказал один из бойцов.—Ордена едем получать!

— Отойдите, товарищи!—строго проговорила Таня.—Вам положено по краю дороги ждать.

— Ой строга!—подмигнул Лузарёк.—Вот бы тебе, Милкин, тут рядом стать да флажком помахивать.

Дружный смех. Смеялась и Таня.

— Вас как зовут, товарищ младший сержант?—спросил Лузарёк.

— Таней... Отойдите, товарищи, не положено.

— А как, Танюша, насчет дружка? Милкин, присватайся!

— Вот еще! У меня жених есть,—сказала не без гордости Таня.—Не положено на дороге шутить, отойдите, товарищи!

— Жених? Это кто же и кто?

— Юрист.

— Кто-кто?—спросил Лузарёк под общий смех.—Милкин, а у тебя юристши нет? Или твоя пивом в ларьке торгует?

...Петр и Нина сидели в землянке друг возле друга, и Петр, взяв ее руки в свои, с огромной нежностью говорил:

— Ну что ж ты молчишь-то? Чего ж ты молчишь?

— Это от счастья,—проговорила она.—Боже, за что мне счастье такое! Никогда мне не было счастья, а тут пришло!

Она тесно-тесно прижалась к нему.

— Знаешь,—сказал она,—я где-то читала, что кто-то когда-то разделил всех на две половинки. И разбросал по свету. И вот ищут друг друга эти две половинки. Всю жизнь! И так трудно, так трудно найти!.. А мы вот нашли. Половинка ты моя!—сказала она со страстью.—Единственный мой! Любимый мой! Нашла я тебя. Людей-то, людей-то сколько, а я вот нашла! И никому не отдам!

— Да что ты какая сегодня,—сказал он.

— Знаешь что?—живо сказала она.—Война кончится—давай уедем с тобой куда-нибудь на работу, далеко-далеко... Уедем, да?

— Уедем, милая.

— Купим шкаф, стулья, стол... Можно даже шифоньерку купить, да?—говорила она увлеченно.—Это недорого... Уедем?

— Уедем.

— И ты никогда не оставишь меня?

— Никогда.

— А если тебя убьют?—сказала она вдруг с ужасом.—Вдруг убьют? А? Боже мой!

— А если тебя?..

— Меня—ничего, а если тебя? Боже мой!

— Да что ты какая сегодня!—повторил он.

В землянку просунулся на мгновение Кройков.

— Товарищ капитан! Попутная подошла, скорей!..

— Иду!.. Ну, прощай, Ниночка. Через два дня проеду обратно.

Она прильнула к нему.

Машина с бойцами въехала в город. При въезде—дорожная табличка: «Малый Заславец».

...Новенький орден Красной Звезды. Он прикреплен к шинели Кройкова.

Кройков идет по главной улице городка, рассматривая полупустые витрины.

Занесенный снегом город. По улицам ходят бойцы с винтовками, медсестры в маленьких валеночках, с туго заплетенными косичками. С деловитой поспешностью проносятся мимо санитарные машины.

Кройков остановился у магазина скобяных изделий. В витрине лежал один ржавый замок. Кройков рассмотрел замок и пошел дальше. В витрине магазина «Игрушки» внимание Кройкова привлекла коричневая плюшевая обезьянка, болтавшаяся на кольцах. Когда Кройков подошел к галантерейному магазину, в витрине которого виднелась бритва с костяной ручкой, коробочка зубного порошка и еще какая-то мелочь, резкий, простуженный женский голос окликнул его:

— Кройков!

Кройков обернулся. В двух шагах от него стояла Варвара.

— Здорово, Кройков,—сказала она, протягивая руку.—Рада видеть тебя.

— И я,—пробормотал Кройков.

— Ты обедал?—спросила Варвара.

— Да,—сказал Кройков,—то есть нет.

— Идем, пообедаем вместе. Хочешь?

Кройков утвердительно мотнул головой, и они пошли вниз по улице.

— Ты как это тут?—спросила Варвара.

— Да вот,—указал он на орден.—Нынче здесь получил.

— Ишь ты какой! Ну поздравляю. Можно руку пожать?

— Отчего нельзя? Жмите!—с достоинством ответил Кройков.—За дело ведь получил, не за баловство.

Она крепко пожала ему руку.

— Ты один тут?

— Почему один? С командой. И капитан наш здесь.

— Батюшки!—воскликнула Варвара.—А Ольга к нему поехала: отпустили ее на два дня!.. Мы ведь с ней в диверсионный отряд зачислены, немцев пойдем шуровать. Скоро уходим. Где же она теперь брата-то сыщет?

— Поищет, так сыщет,—заметил Кройков.—Человек он видный, не увидеть нельзя...

...По той же улице идет Петр Котельников тоже с новеньким орденом на груди. Так же как и Кройков, рассмотрел он замок в витрине магазина скобяных изделий, поглядел на плюшевую обезьянку, болтавшуюся на кольцах, на бритву с костяной ручкой и зашел на почту. На почте было пусто. Стояли лавки и столы, закапанные чернилами. На столах валялись ручки. За матовым стеклом сидели телефонистки в шубах и теплых платках.

Петр сунул голову в окошко и спросил:

— Телеграмму отправить можно?

— Можно,—сказала девушка и заговорила в трубку:—Москва! Москва! Почему не даете центр 5-47-24? Абонента нет?—услышал Петр.

— А что?—спросил он.—Разве с Москвой поговорить можно?

— Можно,—сказала девушка.

— А если с Томском?

— И с Томском можно,—сказала девушка,—только очень придется ждать.

...В военной столовой была уйма народу. На улице громкоговорители звонко наигрывали вальсы Шопена.

Кройков шумно хлебал щи, зажав в кулак ложку и застенчиво пряча от Варвары свои окопные пальцы. И когда Кройков особенно шумно хлебнул, Варвара произнесла с удовольствием и уважением:

— Молодец Кройков! Хорошо ешь! Ценишь еду!

— А что же ее не ценить. Еда есть еда, без нее жить нельзя,—отозвался Кройков. Он вынул из-за голенища нож и раскрыл его, чтобы вспороть банку с консервами.

— Ну и нож!—с восторгом промолвила Варвара.—Меняться хочешь? На что?

— А ни на что,—спокойно ответил Кройков.—Нож, он так при мне и останется.

Подали компот в граненых стаканах. Кройков подул на стакан, чтобы отогнать плававшую там сушеную яблочную корку, и сказал:

— А я вас все вспоминал, вспоминал... Вы бы мне хоть карточку подарили.

— Получишь,—ответила Варвара.—Закурим? Табак есть?

Закурили. Кройков пустил к потолку клуб дыма, помолчал и проговорил:

— Вот о чем я вас все хотел спросить: вы по мирному времени кем были? Машинистка или так, просто девушка?

Варвара тоже пустила клуб дыма в потолок.

— Я учусь. В коммунальном техникуме. Водопроводы буду чинить.

— Вот это дело хорошее!—отозвался Кройков.

— А как же! Нужное дело!—согласилась Варвара.—Вот все смеются, что я по канализации,—сказала она горячо и сердито,—а я горжусь этим! Слышишь—горжусь!

— И правильно,—одобрил Кройков.—Дело есть дело.

Снова оба пустили два клуба дыма в потолок.

— Слышь, Кройков,—сказала Варвара,—я тебе за нож двести грамм табаку дам. Идет?

— Да к чему мне табак? Табак у меня есть.

— Ну, кисет...

— И кисет есть.

— Ну, бери гуталин. Хочешь—три банки.

— Что мне им, валенки чистить?—мотнул головой Кройков.—Я вам его так отдам,—вдруг странно потупившись, сказал он и вынул из-за голенища нож.—Очень уж вы хорошая. С вами легко говорить. Вся вы мне нравитесь,—застенчиво добавил он.—И как сердитесь, и как шагаете...

— Да брось ты... Что сегодня с тобой?—ответила Варвара, с удовольствием разглядывая нож и пробуя остроту его лезвия на деревянной ложке.—Ты, часом, стихов не пишешь?—иронически проронила она.

— Нет, какие стихи,—сказал Кройков.—Так, к разговору пришлось. Очень уж вы мне вся нравитесь. И как говорите, и как руками махаете,—совсем смешавшись, закончил Кройков.

...— Котельников! Где Котельников? Нет Котельникова? Разъединяю!—послышался голос телефонистки.

Котельников, который дремал на скамейке среди других военных, заказавших междугородний разговор, вскочил.

— Я тут!

— Скорее в кабину!

Петр кинулся в кабину, схватил трубку и сразу услышал ясный голос пятилетнего сына Яшки:

— Я слушаю... Слушаю...

— Яшка!—крикнул Петр.—Это ты, Яшка?

— Я... —недоуменно протянул голосок.

— Яшка, ты меня не узнал?

— Не узнал.

— Что же, ты мой голос забыл?

— За-был,—подтвердил Яшка.

— Это папа говорит. Папа.

— Папа? Ой, папа!—что-то заерзало, завсхлипывало в трубке.—Ты где, папа? Далеко? Приезжай!

— Приеду,—сказал Петр, чувствуя, что у него перехватило горло.—Позови маму.

— Мамы нет... Папочка, ну сейчас приезжай.

— Приеду... Да где мама?

— Она? Папа, она на работе. Она теперь по ночам тоже работает. У нее две работы. Папа, ты сегодня приедешь?

— Нет, не сегодня. Ты что делаешь?

— Я?.. Сижу. Папочка, тебя не убили?

— Не убили... Яшка, а мама как?

— Она болела,—сказал Яшка, подумав.—Только тебе не писала об этом, чтобы не волновать. Папа, ты все на фронте?

— На фронте. А почему мама работает теперь по ночам?

— Денег нет,—сказал Яшка.—Когда мама болела, все продала. Она долго болела. Папа, тебя не убьют?

— Не убьют.

— И мама говорит—не убьют. Она по тебе все плачет. Папа, она ничего не ест. Папочка, приезжай. Она все плачет и плачет...

Помолчали. Петр заторопил:

— Яшка! Еще что-нибудь расскажи. Про маму. Ты маму слушаешься?

— Слу-шаюсь...

— А руки перед обедом моешь?

— Мою,—уныло ответил Яшка.

— Мой и слушайся!—сказал отец.—Я скоро приеду.

— Папочка, приезжай,—откликнулся Яшка, и голос его опять стал тонким.—Мы оба тебя очень любим. Ты у нас у обоих один! Папка, золотенький, приезжай!

— Приеду.

— И берегись. Когда пули летят, ты на землю ложись... И уходи, если бомба. Уйдешь?

— Уйду.

— И скорей приезжай!

— Приеду. Что тебе привезти?

Что-то затренькало, затрещало в телефонной трубке, и голос телефонистки проговорил:

— Разъединяю.

— Ничего ты не привози,—заплакав, сказал далекий Яшка.—Только сам приезжай, живой. Папа, не убивайся!..

Что-то резко хлопнуло в трубке, словно оборвалось.

— Яшка!—крикнул Петр.—Яшка!

Но ответа не было.

...Варвара с Кройковым по-прежнему сидели в столовой.

— А ты пообносился, Кройков,—сказала Варвара.—Дай-ка я тебя, брат, подштопаю. Снимай гимнастерку.

— Ну как же так?—стеснительно возразил Кройков.—Как же этак, без гимнастерки?

— Снимай, снимай!—энергично возразила Варвара и вынула из подкладки военной шапки иголку с ниткой.—Что ж я, по-твоему, мужиков без гимнастерок не видела? Снимай!

Кройков тут же за столиком стащил с себя гимнастерку. Варвара принялась зашивать...

Сперва далеко, потом все ближе и ближе заухали зенитки.

— Хороший ты человек, Кройков,—сказала Варвара.—И приятно тебе гимнастерку чинить. По́том пахнешь.

— В бане не был давно, вот и пахну,—заметил Кройков.—Может, и вам чего-нибудь сделать? Прибить там чего-нибудь или подстрогать?—робко предложил он.

— Ничего мне не надо, сиди!—возразила Варвара.—Я сама все умею... Люблю я с тобой говорить, Кройков,—надоели студенты. Олька девка хорошая, но—балет. Да еще стихи пишет,—сказала она, засмеявшись и махнув рукой.

— И что ж тут плохого!—заметил Кройков, гася цигарку и жмурясь от дыма.—Если умеешь—пиши, а не умеешь—тогда не пиши... Правда, бывает и так.—Кройков снова принялся за компот.—Он при царе бы в собственной лавке крупой торговал,

а сейчас стихи пишет... Растили, растили людей, выросли и такие: орел, а как что— так в кусты! Вроде того бойца, который к немцу побег... Я вам о нем уже говорил...

— Да что он у тебя в мозгу-то сидит?! Гад и гад! И правильно ты его хлопнул.

— Правильно, может, оно и правильно,—сказал, почесав нос, Кройков.—А ведь не совсем! Надо было бы мне, как коммунисту, его перевоспитать. Да времени не было— сразу к немцу побег.

— Его-то?!—Варвара откусила нитку и протянула гимнастерку Кройкову.— Перевоспитать?

— А кого же? Хлопать—это-то мы умеем! Это легче всего. Если бы мы почем зря не хлопали, знаешь, какой бы уже сейчас страной были? Другой такой не сыскать!

За окном ухнуло. Посыпались стекла.

— Бомбежка!—сказала Варвара.

Грохнуло другой раз, третий. На улице, куда вместе с другими посетителями столовой выбежали Кройков и Варвара, все свистело и ухало. Какая-то женщина пробежала мимо бормоча:

— Алешка-то дома аль нет? Дома?

Кто-то кричал на углу:

— Ой, Маньку прибило! Ой, Маньку!

Справа на снег неизвестно откуда разом хлынул горячечный свет, и в стеклах окон заиграли безумные огоньки.

— Горим! Горим!

Раздался непередаваемый, приближающийся свист. Свирепый воздушный удар притиснул Варвару и Кройкова к стене и свалил их на землю.

Некоторое время они, оглушенные, ползли по снегу. Потом Кройков помог ей подняться на ноги.

— Ну как?—с тревогой и нежностью спросил он.—Не ранена?

— Нет. Цела.

Помолчали.

— Так.—Он взглянул на ручные часы.—Прощайте. Мне время идти. Через пять минут сбор.

— Прощай, Кройков.

Снова грянула бомба, и снова они прянули в снег.

— Сколько женщин на свете видал,—сказал, поднимаясь, Кройков,—и все боялся жениться. А на вас не боюсь. Хорошая вы... Упрямая!

— И я бы за тебя пошла,—сказала Варвара.

Удар новой бомбы. Долго лежали они в снегу, и долго вокруг летали куски бревен и кирпича. Наконец все затихло. Они поднялись.

— Нате вам мой табачок,—промолвил Кройков.—И кисет... Ну-с, прощайте... Может, когда опять свидимся. Ведь вот свиделись.

— Теперь, наверно, не скоро. Говорила тебе—идем к немцам в тыл.

Они помолчали.

— Может, когда и вспомните обо мне?—сказал он.

Она не ответила.

— А я буду помнить,—сказал он.—Все равно—хоть вы тут, хоть у немцев в тылу. Каждый день буду помнить. Всегда. Ну-с, прощайте.

В четвертый раз грянула бомба, и в четвертый раз они упали на снег.

...Оля и студент Сеня стояли на шоссе, и Сеня говорил:

— Все будет сделано, все запомнил... Конечно, досадно, что не застали брата, но я ему все расскажу.

Пробежала машина, Оля подняла руку, но шофер отрицательно помахал рукой, и машина промчалась мимо.

— А я вас знаю,—сказал вдруг Оле Сеня.

— Откуда?

— Вы ведь в балетной школе учились, да? Так вы у нас в ФЗО на вечере танцевали. Два года назад. Я вас еще домой провожал.

Она жадно всмотрелась в него и воскликнула:

— Господи, такой толстый школьник, да? Все о Папанине мне по дороге рассказывал... Так вы же совсем другим были, каким-то совсем другим!..

Снова длинной чередой промчалась по дороге и не остановилась фронтовая колонна машин, только взвился снежок.

— Школьник вы мой!—сказала Ольга смеясь.—Неужели это было когда-то: Москва, классы, надо было вытягивать ногу и держать спину. И если это удавалось не так, как нужно, или если плохо сидело новое платье, или если никто не звал в субботу в кино, то девочки плакали и все казалось ужасным! Неужели это серьезно казалось серьезным? Да и не только это, а вся та мирная жизнь? Немыслимо! А ведь это так!

Сеня молчал.

— Вот у меня жених на фронте,—сказала Оля.—Я люблю его больше жизни, от него нет писем уже полгода, и все-таки я верю, что это случайно, что письма где-то теряются или что он где-то далеко-далеко и не может писать. Да, верю! Верю и знаю, что это так! И не плачу. Держусь. Вся страна держится, ну и я держусь... Господи, неужели же и после этой войны девочки опять будут плакать от того, что у них испорчено платье или что спустилась петля на новых чулках? Вы меня слушаете?

— Конечно.

— Почему же вы молчите?

— Не говорится что-то, вот и молчу.

Подошел грузовик, остановился. Студент помог Оле влезть.

— Прощайте, товарищ школьник! До будущих встреч!

...Сидит Кройков в другом грузовике, возвращаясь в полк. В грузовике все те, кто получал ордена в Малом Заславце. Тут же и Петр Котельников.

Бежит впереди дорога, уплывая под грузовик. Вот вдалеке знакомый перекресток—домик регулировщиц, где живет Нина. Да, кажется, вот и сама Нина, она стоит на перекрестке—ее дежурство.

Все ближе и ближе Нина.

— Остановить, что ль? А, товарищ капитан?—спросил Кройков и искоса, понимающе и дружелюбно взглянул на Петра.

Стиснув губы, Петр, не отвечая, смотрел вперед.

А Нина все ближе и ближе...

Был момент, когда Петр уже приподнял руку, чтобы дать знак остановить машину, но рука опять опустилась, и только по тому, как дрогнули и стиснулись его пальцы, можно было понять, чего стоило Петру опустить руку.

И вот уже совсем близко Нина. Грузовик поравнялся с ней, она взмахнула флажком, грузовик прошел мимо. На миг она застыла на месте—господи, не Петр ли? Чепуха! Померещилось. Везде ей мерещится Петр!

И она снова взмахнула флажком—подходила другая машина.

А тот грузовик, с Петром, уплывал все дальше и дальше...

Помаячила, удаляясь, и скрылась за поворотом крохотная фигурка девушки с флажком.

И пошли проплывать леса. И летели навстречу и в обгон фронтовые военные машины.

Пролетел мимо и тот грузовик, где сидела Оля. И потому ли, что оба грузовика шли на больших скоростях, или потому, что Петр не поднимал головы, но брат и сестра так и не заметили друг друга.

... В землянке Кройков, разбирая дорожный мешок, сказал Сене:

— Да, брат, не серчай—письмо твое не доставил: ордена-то нам не в Москве выдали, а в Заславце.

Сеня повертел в руке обрывок фотографии с уже стершимися следами карандашных строк.

— Значит, опять мне его возить? Так, видно, оно и не дойдет.

— С войны-то?—сказал Кройков.—Человек с войны, может, и не дойдет, а письмо—дойдет. Только маленько покрутится.

Вбежал дежурный.

— Подъем по тревоге!

Строятся люди под вьюжным снегом. Свистит, шумит вьюга над их рядами. Зима.

Потемнели снега, зашуршала по голым веткам капель. Пришла весна, расползлись дороги—ни проехать, ни пройти. Распутица, бездорожье. Буксуют машины, в окопах вода, идет дождь вперемежку со снегом.

А отряд Котельникова—в походе. Он движется по лесу, без дороги. Снег рыхл, люди проваливаются, а внизу, под снегом,—вода. Все снаряжение бойцы несут на себе: пулеметы, минометы, зарядные ящики, термосы.

Бежит вдоль строя, проваливаясь по колени в мокрый снег, Петр Котельников. Обгоняет строй. Поднимает руку.

— Отряд, стой!.. Вольно!

Уставшие люди опускаются прямо на мокрый снег. Петр (он теперь уже с майорскими «шпалами») вынимает из сумки приказ. Голос Петра:

— Слушай приказ!.. «Прочесть личному составу дивизии через три часа после выступления. Противник, измотанный в зимних боях, закрепился на рубеже реки Мзги. Он стремится использовать период весенней распутицы для перегруппировки сил, уверенный, что ввиду бездорожья наши войска не возобновят наступление. По данным разведки, он отвел свои лучшие части в глубокий тыл...».

Слушают, сидя на мокром снегу, на мокром валежнике, на рыжей мокрой траве, бойцы. Голос Петра:

«...Ввиду вышесказанного командование армией приказало: невзирая на бездорожье, возобновить наступление. Нашей дивизии, используя лесисто-болотистую мест-

ность, просочиться сквозь линию фронта противника. Нынешней ночью важный шоссейный мост через реку Мзгу в тылу у противника будет атакован подвижной диверсионной группой. Задача нашей дивизии—соединиться с этой группой, создать вокруг моста круговую оборону и удержать его до подхода основных сил армии. Захват моста обеспечит начало наступательных операций».

Петр аккуратно свернул приказ и снова положил его в сумку.

— Товарищи бойцы, сержанты и командиры! —провозгласил он.—Командир полка приказал нашему отряду двигаться головной заставой дивизии, обеспечивая ее подход... Принимаю решение: послать вперед три дозора, чтобы определить наиболее безопасные пути выхода к мосту и установить связь с диверсионной группой. Во главе дозора пойдут командиры. Маршрут? Будет мною указан. Время выхода? Без промедления... Какие вопросы, товарищи?

...И вот в сгущающихся сумерках стоит Петр и смотрит вслед трем дозорам, которые удаляются в разные стороны. В каждом дозоре—по трое. Одна из троек—давние наши знакомцы: политрук Парфентьев, боец Сеня и сержант Кройков. Дождь.

...В сумерки, под дождем, сменилась Таня на своем регулировочном пункте. Передавая флажки сменявшему ее бойцу, она сказала ему, кивнув на бесконечную вереницу автомашин, артиллерийских упряжек, военных повозок, двигавшихся по шоссе, разбрызгивая грязь и снег:

— Та́к вот—весь день. Силища какая! И куда это они в такую-то раскиселицу?! Две недели не было никого—и вот тебе на!

И побежала по лужам вниз, к землянке регулировщиц.

В землянке было темно, на нарах виднелось нечто расплывчатое, в ватнике, военной шапке и чулках.

— Нинка, спишь?—окликнула Таня.

Ответа не было, Нина лежала недвижно. Таня села на нары и начала разуваться.

... По вечернему лесу шли в тылу у немцев к мосту через реку Мзгу Парфентьев, Кройков и Сеня. Лил дождь, становившийся то снегом, то снова дождем. Это был тот самый дождь, о котором говорят, что он «съедает снег»—от него все тает, разливается в ручьи. Трудно идти, очень трудно идти.

... Спустилась ночь.

Теперь идти стало почти совсем невозможно: что ни шаг—увязала нога. Упал Сеня, поднялся с трудом.

— Давай, ребята, давай!—говорил Парфентьев, посматривая на светящийся циферблат компаса. Быстрый, в длинной, не по росту, шинели, в сдвинутой на затылок теплой шапке, он казался уверенным и веселым.

Растянулся, споткнувшись, Кройков, один его сапог так и остался в проталине. Чертыхаясь, Кройков запрыгал вокруг сапога на одной ноге, обернутой в портянку Парфентьев и Сеня вытащили сапог.

— Ведешь черт те как, товарищ старший политрук!—сказал в сердцах Кройков обуваясь.

Парфентьев зажег фонарик, посмотрел на компас, на карту.

— Давай, ребятки... Скоро должна быть дорога.

... И вот действительно они на заросшей, заброшенной дороге. Слабо видны две глубокие, наполненные водой колеи.

— Ну, кажись, выбрались!—сказал, сняв шапку и стирая пот, Парфентьев.— Теперь на радостях можно и подымить.

Закурили от одного огонька, который озарил, подпрыгивая от ветра, три фронтовых обветренных лица. С наслаждением вдохнули дымок.

— Пошли, герои!—сказал Парфентьев. И быстро зашагал вперед.

Блеснул острый, стремительный огонь, грянул взрыв, и Парфентьев свалился в снег.

— Сенька, мина!—не своим голосом крикнул Кройков.—Запер дорогу немец.

И оба—Кройков и Сеня,—спотыкаясь и падая, потащили Парфентьева за руки, прямо по снегу и лужам в глубь леса. Остановились, прислушались, опять потащили. Все глубже и глубже в лес.

Остановились совсем. Кройков наклонился к политруку.

— Ну как?

— Вроде бы в спину,—ответил Парфентьев.

— Сейчас поглядим...

— Что, братцы?—сказал Парфентьев.—А, братцы?.. Конец? Кройков, возьми-ка мой партбилет.

— Ладно тебе!—мягко сказал Кройков.—Партбилет! Лежи! Сеня, давай повернем его на живот.

И они с трудом, осторожно стали поворачивать Парфентьева.

Лил дождь, низко над лесом бежали тучи.

... Лил дождь, барабаня о настил землянки регулировщиц. Спавшая Таня вдруг встрепенулась, словно ей что-то послышалось в мерном шуме дождя. Села, откинув шинель.

— Нина!

— А?

— Ты плачешь, что ль?

— Нет.

— Ей-богу, плачет!—И Таня босыми ногами зашлепала к нарам Нины.—Ты чего? Что с тобой?

— Ой, не могу, Танечка... Ой, не могу!..

— Да чего ты? Чего?

— Столько крепилась, как каменная,—сказала в жгучих, тяжелых слезах Нина.— Молчала, молчала... А теперь не могу. Каждый миг ждала его, каждый миг! Ты знаешь, что́ это—ждать каждый миг? А теперь знаю—убили его. Проснулась сегодня—и так ясно все мне: убили!

— Что чушь-то городишь?

— Убили, я тебе говорю! Не может быть, чтобы человек на фронте три месяца весточки не прислал. Ни одной! Не может этого быть... И адреса я его не спросила.

— А, господи!—сказала Таня в сердцах.—Да, верно, услали его куда.

— Все равно бы прислал... Нету, Танечка, его на свете... Боже мой, боже мой...— замотала она головой с заплетенными девчоночьими косичками.—И люди ходят и раз-

говаривают. И все, как всегда... Да мыслимо ли это, Танечка?—закричала она.—Мыслимо ли?

— Чего ты? Лежи, я воды принесу.

— Пришел неизвестно откуда, будто солнце взошло,—сказала Нина.—И ушел неизвестно куда. И нету его нигде на земле. Нигде! Ты пойми это слово. Нигде! Ой, если б знала, сколько бы слов сказала ему, сколько бы целовала!.. А то ведь даже ничего не успела сказать. Ничего. Так, мелочь какую-то, самую глупую.—Слезы хлынули у нее из глаз, она прижалась к подруге. — И ведь искала, искала я эти слова. Все искала, и не было их. Ой, Танька, Танька, почему я такая простая и глупая... А теперь поздно: убили, и памяти не оставил. Ничего нет у меня о нем— хоть окурочка, хоть лоскутика... Хотя бы ребенок был от него.

— Вовсе сдурела?

— Нет, не сдурела!.. У, подлая!—со страшной злобой к себе сказала она.—Все робела, все береглась. Боялась, змея! Вот и нет ничего... Ни-че-го!

— Послушай,—сказала Таня.—А может, он бросил тебя?

— Как—бросил?

— Так. Нашел другую и бросил. В первый раз, что ли, люди людей бросают? Бросил—и все!

Стучит дождь о крышу. Бегут облака.

... Падает дождь в лесу. Лежит, тяжело дыша, укрытый двумя шинелями Парфентьев. Подползли с разных сторон к дереву Кройков и Сеня.

— Нету прохода, всюду вода,—отряхнул ватник Кройков.

— И там вода... Да еще, может, и мины,—подтвердил Сеня.

— Теперь до утра надо ждать... Курить ой охота!..

— И мне.

— Стерпим, студент. Может, немец где тут,—сказал Кройков.—Час который?

Сеня взглянул на ручные часы.

— Полпервого.

— А, леший! Вся ночь впереди... Политрук-то как?

Они подползли к Парфентьеву. Он, видимо, спал, но, как только они склонились над ним, сразу открыл глаза.

— Ой, Кройков, тяжело!—проговорил он, едва шевеля губами.—Ой, помирать охота... Ох, тяжело...

— Ну-ну-ну...—отозвался Кройков.—Ишь, помирать! Дай-кась я тебя на бочок поверну. Может, отпустит.

Они повернули его на бок. Парфентьев негромко и быстро забормотал что-то, уже в бреду.

— Как бы и вправду не помер!—тихо сказал Кройков.—С виду ранка-то небольшая, а там внутри кто ее разберет... Пропадет человек. И такой человек!

Они тихонько отползли. Помолчали.

— Как он с людьми говорил!—сказал Кройков.—К каждому человеку слово примеривал... Бывают такие, что как зачнет говорить, так и орет часа два, огулом... А кончит орать, отойдет от него человек, встряхнется, и все слова, как с гуся вода... Ты на попутных грузовиках ночью ездил?

— Ездил.

— Едешь, все дремлют и все качаются. А фонариком посвети—кажный по-своему дремлет, по-своему качается… Каждому, брат, свое. Так вот и тут. Каждому человеку особое нужно сыскать, чтобы его в коммунизм довести. А огулом нельзя. Огулом—как с гуся! Тьфу, сердце горит, так курить хочется!..

— Ну и славный же ты, Кройков!—сказал вдруг молчаливый Сеня.—Вот уже действительно русский-разрусский!

— А что?—не без самодовольства отозвался Кройков.—Русский и есть. Всюду с Россией! В гражданскую—с ней. Восстанавливал—с ней. Тридцатый год—опять с ней. А теперь вон воюю… Все, брат, с Россией!..

— Да ты и есть Россия, Кройков!—со странной горячностью произнес Сеня.

— Э, нет!—отозвался Кройков.—Кройков есть Кройков, а Россия—Россия… Россия—поширше!

Льет дождь. Почти совсем ничего не видать.

… Льет дождь над землянкой регулировщиц. Темно в землянке.

— Таня,—сказала Нина.

Таня сонно зашевелила губами.

— Ну?

— Ты спишь?

— Ну а что?

— Не может этого быть.

— Чего?

— Чтобы бросил… Так на меня смотрел, такие слова говорил… Нет, не бросил! Где же тогда правда была бы? Как бы свет на земле светил?!.. А может, и бросил… А? Неужто сердце не дрогнуло—бросил и позабыл? Неужто жизнь такая страшная, Танька?

Ответа нет. Дождь стучит медленнее; как будто стало светлее.

… Посветлело в лесу, дождь перестал. Зашевелился Сеня.

— Кройков, спишь?

— Гм… Да вроде бы… Сколько времени?

— Два часа.

— Ой и ночь же долга́… Что политрук?

Они подошли к Парфентьеву. Тот лежал с открытыми глазами.

— Ты чего?—спросил он Кройкова.

— Ничего.

— Ты думаешь, я помру?

Кройков помолчал.

— Мало ли дум у меня?—уклончиво возразил он.—Чего их считать.

— А я не помру!—сердито сказал Парфентьев.—Слышишь ты? Не хочу помирать. Не помру!

— Ну и что же,—заметил Кройков.—Это решение правильное.

Но Парфентьев уже не слышал его. Он метался:

— Ой, Кройков, не могу… Ой, помираю…

И затих. Кройков легонько потормошил его.

— Григорий Иваныч!—Ответа не было. Странный свистящий хрип. — Д-а...— протянул Кройков.—Надо б на случай действительно взять его партбилет.

Порылся во внутреннем кармане гимнастерки Парфентьева, извлек партбилет. Развернул, стараясь что-либо разглядеть.

— Ведь вот и годы не так уж большие,—сказал он.—И, гляди, партвзносы задерживал, а сколько для партии труда положил человек... Где только не был, какие дела для коммунизма не провернул!.. А у другого, гляди, все взносы в ажуре, а где уж тут коммунизм!.. Ой, курить—нету сил!.. Может, табачок пожуем?

— Что ж, давай!..

— В тридцатом году,—сказал, посасывая табак и морщась от горечи, Кройков,— вез я, студент, в тюрьму одного кулака... Едем мы это на дровнях, а он мне и говорит: «Всё, говорит, голуба моя, вы сделаете, все заводы построите, все машины придумаете, а вот чтобы человек, говорит, свой сундук позабыл—вот это у вас не пройдет! Тут-то вы, говорит, и споткнетесь, голуба моя, об этот сундук. Каких портков человеку из шелка ни шейте, а не выйдет у вас, чтобы человек свое позабыл для других. Не родился такой на свете!..» Ну, конечно, стукнул я его тогда за эти слова. А фактов привесть, чтобы его, подлеца, переспорить, не смог... Тьфу, черт, невозможно жевать, горше полыни!..—Он сплюнул табак и добавил:—Тогда-то не смог, а теперь могу.

— Можешь?

— Могу. Есть люди такие. Встречал. Парфентьев вон—раз.

— Так. Еще?

— Еще?.. Ну, чтоб поближе,—я.

— Ты?

— Я, я... А чего? Много есть во мне дряни, а вот этого нет! Нет, Сенька, во мне сундука, хоть режь меня на четыре части. Все для партии сделаю, все людям отдам. Это я тебе не на митинге говорю—смерть рядом!.. Ты не гляди, что я такой неказистый, что меня бабы даже за коммуниста не признают. Раз говорю, значит, так. Верить мне, Сенька, можно!... Сколько часов-то?

— Без четверти три.

— Ну и ночка!.. Не шевелится!..

... Неясный рассвет. Мгла, туман. Встрепенулся Кройков, прислушался.

— Сенька! Слышь—политрук? Не дышит!

И кинулся к Парфентьеву. Тот опять лежал с открытыми глазами.

— Ну как?—спросил он Кройкова.

— Чего—как?

— Не помер я?

— Нет.

— Я ж тебе говорил?

— Говорили...

— Не помру!—сказал бодро и радостно Парфентьев.—Сказал «не помру»—и нет! Не хочу! Как это—помереть?

— Как помереть?—отозвался Кройков.—Ну и ну. Гляди, чего спрашивает.

— Не хочу!—сказал политрук.—Надо только иметь характер!.. И уже ничего не болит. Даже встать могу.—Он попытался поднять спину с земли, но ничего из этой попытки не вышло.—Нам, Кройков, нельзя помирать,—проговорил он.—Много дел еще. Много дел. Нельзя!—Неверной рукой он прикоснулся ко лбу.—Вот и жара нет. Видал? Пришла смерть и ушла. Прогнал я ее.

— Значит, робка́ она у тебя,—ласково отозвался Кройков.—У других посмелее.

Глухо прозвучал вдали разрыв мины. Затем загремело, забухало—отдаленно, но чаще, сильней. Кройков схватился за автомат.

— Кажись, на мосту, Сеня, а?

— Там,—откликнулся Сеня.—Диверсионный отряд атакует мост.

— Айда к ним!—крикнул Кройков.—Бери его!

Они начали поднимать Парфентьева, в предсмертном беспамятстве повисшего у них на руках. А со стороны моста продолжали свой далекий глухой разговор и мины и автоматы.

Подвижной диверсионный отряд уже захватил мост, как это было приказано. Мы видим следы недавно закончившегося боя. Люди спешно рыли окопы, устанавливали пулеметы.

Перед командиром отряда стояли Кройков и Сеня. Он им сказал:

— Через пять минут получите карту для командира дивизии. Можете пять минут быть свободными. Ясно?

— Ясно, товарищ майор.—Кройков помялся.—Простите, товарищ майор. Нет ли тут между вас Окно́вой?

— Варвары-то? Тут.

— Сеня, ну-тка скорей!—мигнул студенту Кройков, поспешно откозыряв майору.

И Сеня пошел за Кройковым, тоже поспешно откозыряв.

...Кройков стоял рядом с Варварой и вынимал из кармана подарки.

— Чуял, что встренемся,—говорил он сияя.—Вот вам и встрелись. Нате подарки вам. Цельный месяц в кармане ношу.

И он вынимал из кармана какие-то вещи и передавал их Варваре.

— Ну и прелесть же ты, Кройков!—говорила, принимая подарки, растроганная Варвара.—Дай-кась я тебя поцелую.

— Да что вы! Как же поцеловать-то?—радостно и сконфуженно говорил Кройков.—Пять дней небритый.

— Да за такого небритого я мешок бритых дам! Авось не поранюсь!

Она с силой привлекла Кройкова к себе и поцеловала его в небритую щеку.

— Слышь, я тебе карточку с надписью подарю.—Она вынула из кисета обтрепанную, осыпанную табаком фотографию.—Звать-то тебя? По имени?

— Меня-то?.. Кузьмой...

Она послюнявила карандаш, примерилась и надписала на фотографии, изображавшей ее, Варвару, в шинели, с автоматом, с геройски вздернутой вверх головой, следующие слова:

«Кузьме Кройкову от Вари».

— И карточка хороша, а подпись и того лучше,—отметил счастливый Кройков, подул на карточку и завернул ее в носовой платок.

— А дарю тебе потому,—сказала Варвара,—что ты очень хороший. Знай, я редко кому это говорю. Знай, я очень сердитая.

— Знаю.

— И знай, что ты очень мне дорог, Кройков. Береги себя! Зря в пекло не лезь.

— Ладно!..

Он помолчал и робко сказал:

— И ты себя береги. И ты хорошая.

...А поодаль стояли Сеня и Оля. И Сеня оживленно (это было так необычно для него) говорил:

— Вот где-то здесь полгода назад я ползал ужом в окружении... Ужом по родной земле!.. И вот я опять в тылу у врага, но как теперь все по-другому!.. А ведь всего лишь полгода!..—Он помолчал.—Нет, не полгода это,—сказал он вдруг, а—целая жизнь! И передумано больше, чем в целую жизнь. И исхожено больше.

— И дождя было больше, чем в целую жизнь,—откликнулась Оля и улыбнулась.

— И снега больше!—добавил Сеня.—Скажите, Оля, неужели и вправду все это забудется? Неужели это возможно? Наверно, да!.. Ведь все забывается, даже самое страшное и дорогое.

Оля тоже примолкла, думая о своем.

— Нет,—сказала она,—дорогое не забывается. Это только так кажется, что жизнь заслонила его,—оно живет до конца. Ведь надо быть последней скотиной, чтобы забыть дорогое, если даже оно ушло... Так-то, милый мой школьничек!—закончила она улыбнувшись.—Боже, какой вы тогда были пухленький и какой вы теперь худой!

— Идем, брат!—окликнул весело Сеню Кройков подойдя.—Прошли пять минут. Время!

...И опять шли Кройков и Сеня по лесному снегу, навстречу отряду.

...Мелькали они между кустами, среди огромных, похожих на озера луж...

...Выбирались, торопясь, по пригоркам...

...Лавировали среди гудевших под ветром сосен...

...и бежали, скользя и размахивая руками, навстречу отряду, который показался там, вдалеке, среди сугробов и ручьев...

...А у моста все было тихо, и счастливая Варвара показывала Оле подарки Кройкова.

— Нет, ты гляди, гляди, чего подарил,—говорила она.—Вот, гляди, мыло... Вот тут табак... Тут духи.—Она понюхала и протянула флакончик к носу Оли.—А пахнут как хорошо! Нюхни, тебе говорю! Не то сосной, не то розой... А вот ремень для штанов...—Она вдруг с великой любовью прижала подарки Кройкова к груди и сказала:

— Дорогой ты мой! Ненаглядный! Ведь думал же обо мне, заботился!.. Ни разу в жизни мне, Олька, парень подарка не подарил. Только девки одни. А этот...

Она поцеловала флакончик духов, и еще раз поцеловала, и еще раз.

— И что мне за счастье такое, что он мне встретился! Ты не гляди, что он вроде рябой да мятый,—сверкнула она вдруг гневно очами.—Отмою его, отскребу, у меня он будет красивый... Все ему сделаю, всем помогу, нужна моя жизнь—отдам!.. Нико-

гда я, Олька, об детях не думала, а вот теперь думаю. Знаешь, как сладко-то это—семья!.. Эй, Ольга, фасонила я, задиралась, а все-таки баба я, баба!..

— По местам!—прозвучал отрывистый голос.—Немцы!

И хлопнул первый минный разрыв возле моста.

...Глухо доносился в лесу отдаленный гул боя у моста. Продвигались, спеша, части дивизии по тем местам, где прошел отряд Котельникова и где прошлой ночью шли в темноте Кройков и Сеня.

...Взрываются мины, снаряды возле моста. Тяжелые, низкие тучи плывут над рекой. Перед нами картина почти полного разгрома подвижного диверсионного отряда, прикрывающего мост до подхода дивизии. Разбиты окопы. Мало осталось людей. И только отдельные огневые точки продолжали обстрел приближающихся к мосту гитлеровцев.

Одна из таких точек—блиндажик, откуда стреляли из автоматов Варвара и Оля. Гитлеровцы подбирались со всех сторон. Варвара стреляла спокойно, то одиночными выстрелами, то очередями, без перерыва. Она лежала, удобно подперев локоть, прижимаясь к земле всем своим тяжелым большим телом.

— А ну, возьми-ка попробуй!—бормотала она.

Оля тоже стреляла и тоже метко.

— Двадцать второй!—сказала Варвара сухим, обожженным голосом, сразив фашистского солдата, который хитро петлял среди кустов, подбираясь к нашим позициям.—Вот до полсотни бы дотянуть!

Не сводя глаз с врага, она нащупала в кармане кисет, свернула цигарку и с наслаждением затянулась. Офицер вражеской роты на миг показался из-за прибрежной ивы, и тут же она сразила его. В восторге громко захохотала.

— Кузьму бы сюда! Вот бы полюбовался он!

— Что?—спросила Оля, стреляя и не расслышав.—Кого сюда?

— Никого,—отрезала Варвара.—Скоро, девка, конец.

Дело действительно шло к развязке. Еще один массированный минный налет—и замолкли почти все наши огневые точки.

Но девушки продолжали отстреливаться из полуразрушенного блиндажика. Потом Оля промолвила:

— У меня все патроны.

Варвара ничего не ответила, продолжая стрелять. Оля вынула из-за пояса гранату. И вдруг заметила слезы на щеках Варвары.

— Что с тобой?—спросила она, удивившись даже среди этого вихря пуль, который летел на блиндажик: первый раз она видела, что Варвара плачет.

— Кройкова жалко,—сказала Варвара стреляя.—Как-то он без меня жизнь проживет? Кто ему теперь пуговицы пришьет? Эх, Олька, Олька!..—Она утерла слезы ладонью и совсем другим голосом произнесла:—Вот и у меня тоже патроны все кончились.—Отложила в сторону автомат. Вынула гранату.

— Ну, прощай, девка,—сказала она.—Любила я тебя, крепко любила... И что же, что я по водопроводу, а ты—балет? Одна у нас с тобой жизнь. Одно мы с тобой—советские!..

Летели веером пули, вгрызались в блиндажик. Гитлеровцы были уже совсем близко. И вдруг что-то другое и непохожее грянуло издалека. Еще раз, еще... И Оля крикнула не своим голосом:

— Варька! Наши идут! Варварица, наши!

Варя высунулась на миг из блиндажика и тут же опустилась на землю, схватившись за разбитое пулей лицо.

Был светлый весенний день. Сеня шел по деревне, останавливаясь, что-то разглядывая, как человек, который ищет и вспоминает.

Вошел во двор, где маячил обуглившийся остов сожженной избы. На дворе была вырыта землянка. Сеня вошел в нее.

Женщина, штопавшая юбку, поднялась, когда Сеня вошел. Что-то знакомое нам мелькнуло в ее чертах.

— Здравствуйте,—приветствовал ее Сеня.—Не узнаете меня? Был я у вас тут осенью...

— Э, голубок, да разве же всех, кто тут был, запомнишь?

— Из окружения шли,—объяснял Сеня.—Еще товарища вам оставили... Помните—раненого?..

Она сразу встала.

— Мишу, что ль?

— Да-да-да!.. Где же он? Миша-то? А, хозяйка?

...Сельское кладбище над рекой, на высоком холме, откуда виден знакомый нам мост через Мзгу. Теперь по мосту непрерывной чередой идут наши машины—на запад! Хозяйка и Сеня стоят над могилой. Она безымянна—крохотный холмик над огромной весенней рекой.

— Чуть поболел и помер,—говорила хозяйка.—Ой, тяжело помирал, ой, боже ж, как плакал... Да и легко ли? Только ведь жить попробовал—и помирай!

Сеня постоял, вздохнул, надел шапку и отошел от могилы. Кресты, кресты... Сколько поколений людей лежат здесь—в тишине этих вязов, овеваемых речным ветром!

Но вот вместе с Сеней увидели мы совсем иные, свежие холмики.

Это были воинские могилы, недавно отрытые. На каждом холмике виднелась военная каска и вбитая в землю простая доска с пятиконечной советской звездой; на этой доске значилось имя и звание погибшего.

Перед одним из холмиков камера задержалась. Здесь тоже лежала каска. И тоже была доска с пятиконечной звездой. А на доске виднелась такая надпись: «Сержант Варвара Петровна Окнова. Погибла смертью героев в бою за реку Мзгу».

И под доской стояла, прислоненная к ней, фотокарточка Варвары: Варвара, сильная и тяжелая, глядела на мир веселым, смелым и дерзким взглядом. На карточке синим карандашом было написано крупным девичьим почерком: «Кузьме Кройкову от Вари». И несколько слабых, нежных, голых весенних веточек лежало на холмике, на буром песке.

А неподалеку, над обрывом, прямо на мокрой земле, сидел сам Кузьма, который, видать, принес сюда и эту карточку и эти весенние ветки. Он сидел, сжавшись в комок, обхватив грудь руками, и тихо раскачивался, словно куст на ветру.

Сеня остановился.

— Ты чего?—спросил он Кройкова, так как не знал, что спросить.

Кройков не откликнулся. Сеня сел рядом.

— Ну чего ты, чего?—повторял он.—Вставай. Через полчаса выступать.

— Ой, парень, сердце горит,—сказал Кройков и замотал в тоске головой.—Ой, нет моих сил, горит... Ох, братцы мои! Да что же это? Да как же это?

— Что—как же?—ответил Сеня, ибо не знал, что ответить.—Война. Вставай. Не стыдно тебе? Партийный же человек.

— Ой, Варька, голубка моя!—сказал Кройков и все мотал и мотал головой.— Лучинка моя... Ведь думал об этом, а вот пришло—и нет моих сил. Нет моих, Сенька, сил. Горит! Так бы и лег тут навек. Слышь, Сенька?

Сеня молчал. Кройков встал, всхлипнул, утер глаза сперва одним рукавом шинели, затем другим.

— Вот тебе, братцы, и все,—сказал он и поднял с земли автомат.—Ладно, идем. Ведь и правда—партийный.

За Вариной каской виднелись другие каски, в ряд, как в строю. И за ними—огромная ширь реки и мост, по которому по-прежнему бежали, бежали, бежали на запад машины.

В летний горячий день по Москве мимо знакомой нам стены, где в бомбежку встретились Оля и Миша, шел студент Сеня с рукой на перевязи. Вошел в подъезд, где Оля и Миша прятались от бомб. Поднялся по лестнице, постучал в знакомую нам дверь.

И знакомый нам голос все того же жильца—соседа Оли по квартире—осторожно спросил сквозь закрытую дверь:

— Кто там?

— К Ольге Сергеевне. С фронта. Вам от нее письмо.

— Мне?

— Да.

— От Ольги Сергеевны?

— Да.

— Странно!..

Дверь все же открылась. Сеня вошел. Все та же прихожая коммунальной квартиры, только еще более запылившаяся.

— Где письмо?—спросил сосед, не без подозрительности вглядываясь в Сеню.

Сеня протянул конверт.

— Я завтра еду из госпиталя обратно на фронт,—сказал он.—Она просила взять ей кое-какие вещи. Они в комоде.

Сосед пробежал письмо, вздохнул и открыл дверь Олиной комнаты.

— Да, разрешает открыть комод!—констатировал он.

...В комнате Оли окна были закрыты и завешаны, но солнце было столь ярко в тот день, что даже в этой пыльной завешанной комнате царила веселая полутьма.

Острый и узкий луч солнца озарял кусочек стены и угол комода. На комоде стояло нехитрое зеркальце с сухим пучком старых цветов, лежала сломанная гребенка, две пуговицы, какая-то ленточка—смешная и трогательная, виднелись три шпильки и пудреница—все то, что Оля оставила здесь, собираясь на фронт.

Сеня открыл комод под бдительным взором соседа. Здесь было сложено много вещей, брошенных торопливой рукой в день отъезда. Отблеск мирной и легкой жизни лежал на всех этих брошках, коробочках от конфет, косынках, блузках, пустых флаконах. Сеня не сразу решился нарушить этот мирный порядок и отобрать то, что Оля просила привезти ей. Потом стал отбирать.

Когда он вынул теплый платок, чтобы взять его с собой, сосед сказал:

— Ого! И бабий платок на фронт! Представляю себе эту войну. Ну, Суворовы!

Сеня покосился на него, но ничего не сказал. Положил в стопку, рядом с платком, шерстяные носки, свитер, гребенку, тапки и стал заворачивать все это в старую газету, покрывавшую стол.

Взгляд его скользнул по стене. Там смутно виднелись фотографии: вот мужчина и женщина с мальчонкой и девочкой на руках—очевидно, родители Оли. Вот маленькие Оля и Петр. Вот Оля—подросток в парадном газовом платье, с распущенными волосами. Вот Оля в балетных туфлях и пачках. Вот взрослый Петр с женой и сыном. Вот взрослая Оля, красивая, стройная, на летней улице, с развевающимися на ветру волосами.

Вся жизнь!

Вдруг Сеня остолбенел. Там, в углу, поближе к двери, виднелась еще одна фотография. Здесь тоже была снята Оля. Но рядом с ней стоял тот, кого Сеня так знал и чью любимую девушку так долго искал: стоял Миша. Да, Миша и Оля стояли на аллее осеннего московского парка, взявшись за руки, смеясь, словно хотели бежать куда-то на праздник. Одним махом выхватил Сеня из кармана карточку Миши. Конечно же, это был тот самый снимок. Тольку ту часть, где была снята Оля, Миша оторвал в ту страшную ночь ранения и оставил у себя.

Сосед между тем внимательно разглядывал вещи в комоде. Взял оттуда какой-то платочек, развернул его на свет.

— Вы правда с фронта?—спросил он Сеню.

— Да. Правда.

— Ну и как?

— Что—как?

— Как там, на фронте?.. Говорят, бойцов у нас уже совсем нет... Победа—победой, а люди, есть слух, так и валятся от усталости?

— Фронт как фронт, и люди как люди!—сказал молчаливый Сеня и вдруг изо всех сил ударил кулаком по столу.—И ступай-ка отсюда вон!—бешено гаркнул он.— Слышишь, ты, крот! Замуровался тут! Гадина!

Он подошел к зашторенному окну и изо всех сил рванул раму. В комнату влетел свет. Жизнь хлынула вслед за ним, с ее движением и звуками: плакал ребенок, слышался звонкий девичий смех, прозвонил трамвай, прогудела машина.

И там, у подъезда, где встретились Оля и Миша, стоял весь в зелени тополь, распушив листву, вздуваемую летним ветром.

Н. Коварский

Щедрый художник

Московские библиотекари иногда в шутку говорят про многих из современных писателей, что они занимают на полках библиотек «большой метраж». Они говорят так: романы такого-то писателя занимают метр, другого писателя—полтора метра, третьего—два. Проза Габриловича едва ли занимает на полках библиотек несколько сантиметров. И не потому, что его книги не читали или не читают сегодня, а потому, что они зачитаны до дыр и стали библиографической редкостью. И еще потому, что их очень немного, этих книг. Габрилович не собрал в отдельные книги и десятой части тех рассказов, повестей, очерков, статей, которые написал и напечатал в разных периодических изданиях. Он печатался в десятках газет, журналов, альманахов и, вероятно, и сам не может перечислить, где, что и когда напечатал. По крайней мере, когда я однажды просил его вспомнить названия журналов, в которых он печатался, он едва вспомнил половину. Любой редактор, которому это было бы поручено, без особого труда собрал бы две-три книги очерков Габриловича эпохи первых пятилеток и периода войны с фашизмом, очерков ярких, живых, с превосходными по точности и силе портретами советских людей—рабочих, инженеров, строителей, колхозников, воинов. Он нашел бы в наших «толстых» литературных журналах много рассказов и повестей, не перепечатывавшихся в отдельных книгах. Наконец, этот редактор мог бы собрать статьи Габриловича, посвященные теории кинодраматургии, и выпустить их отдельной книгой, которая была бы интересной и ценной.

Но и те произведения, которые Габрилович издавал отдельными книгами, он—вопреки обыкновению большинства наших писателей—не переиздавал. Не переиздана повесть «Тихий Бровкин», отдельные мотивы которой Габрилович использовал потом в сценарии «Последняя ночь», не переиздана повесть «Машино сердце», героиня которой—родная сестра героини из сценария «Машенька», написанного при участии С. Ермолинского, не переиздана повесть «Под Москвой». Существует огромное издательство «Советский писатель», подчиненное Союзу писателей СССР, но ни в издательстве, ни в самом Союзе никому не пришло в голову, что нужно хотя бы к шестидесятилетию Габриловича издать двух- или трехтомник его прозы. Право, он заслужил это не в меньшей мере, нежели иные писатели—собрания сочинений.

Но эта забывчивость, с которой Габрилович относится к своей прозе, распространяется и на его сценарии. Недавно вышел сборник избранных сценариев Габриловича. В него не включены даже такие сценарии, как «Мечта» (он и вообще никогда и нигде не был напечатан), «Человек № 217», и другие. Из четырнадцати поставленных сценариев Габриловича в сборник включено всего шесть—меньше половины.

Чем объясняется эта небрежная и, скажем прямо, необычайно привлекательная щедрость, с которой Габрилович обращается и со своей прозой и со своими сценариями? Скромностью? Да, здесь есть и скромность. Уверенностью автора в том, что главное для прозы быть прочитанной, а не переизданной, а для сценария—быть поставленным, а не напечатанным? Да, и эта причина играет некоторую роль, хотя сценарии Габриловича—произведения подлинной литературы и им принадлежат все литературные права, в том числе и право, я бы сказал скорее—обязанность, быть напечатанными.

Я уверен, что решающей причиной этой щедрости является совсем другое обстоя-

---

Из выступления на вечере, посвященном 60-летию Е. И. Габриловича.

тельство. Это щедрость художника, которому гораздо интересней то, что он напишет завтра, нежели то, что он уже написал. Это признак творческой молодости, все время ставящей перед собой все новые и новые задачи, никогда не удовлетворяющейся тем, что уже создано, написано, поставлено, и всегда стремящейся к новому труду.

Нельзя и неправильно отождествлять автора и героя. Но между героем ранних рассказов Габриловича и их автором есть черты сходства. Этот герой—выходец из мелкобуржуазной, интеллигентской среды, рвущийся к живой, яркой, многообразно-бушующей жизни. Он отталкивается от привычных понятий, правил, норм, от круга, в котором воспитался и вырос. Среда сопротивляется герою, с трудом выпускает его из своих цепких лап. Борьба идет не только между героем и средой, она идет и в душе самого героя. Помнится, в одном из рассказов люди, окружающие героя, охарактеризованы так: «огнеупорные, как пепельница». Да, круг людей, воспитавших героя ранних рассказов Габриловича, а отчасти и сам этот герой—огнеупорны, чужды пламени, бушующему со всех сторон, И все же герою удается преодолеть влияние среды, побороть самого себя и вырваться навстречу жизни, революции, истории.

В ту эпоху, в начале тридцатых годов, когда вышли первые книжки Габриловича, было написано множество рассказов, повестей, романов из жизни интеллигенции, «перестраивающейся», порывающей с прошлым, становящейся верным слугой народа, революции, партии. Раннее творчество Габриловича тоже посвящено этой теме. Но герой его не был ни профессионалом-ученым, ни «высоколобым» интеллигентом, философствующим и рассуждающим. Он был, если можно так сказать, влюбленным по профессии, по призванию, по специальности. Он влюблен был в жизнь, в людей, в эпоху. И именно эта любовь помогла герою Габриловича преодолеть ограниченность и собственную и своей среды, а самому Габриловичу—стать одним из представителей нового типа литераторов.

В творческой биографии Габриловича журналист все время идет об руку с прозаиком и кинодраматургом. Если составить карту его поездок по новостройкам, колхозам, по фронтам Великой Отечественной войны, то окажется, что вся его литературная деятельность была сплошной творческой командировкой, «ездой в незнаемое», открытием мира, открытием современности. Это не писатель, оторванный от жизни, замкнувшийся в своем кабинете и в узком литературном кругу. Это не тот сценарист, который подвизался в дореволюционном кино, а отчасти и в первые годы нэпа,—ловкач, делец, ремесленник. Таким было очень долгое время представление о профессии сценариста. Это представление первым разрушил Натан Зархи, и Габрилович продолжил начатую им традицию.

Герой Габриловича был влюблен в жизнь и в людей. Этими чертами отмечен и создавший его писатель. Предметом его пристального писательского внимания становятся характеры и судьбы людей, представителей самых широких слоев народа, выхваченных как бы из самой гущи, из «глубинки» народной жизни. Его привлекают люди, в характере и судьбе которых воплощены огромные исторические сдвиги, пережитые нашей страной. Таков неграмотный татарин Сафатдин из ранних рассказов, таков чуваш-крестьянин Степанов, ставший шахтером. В их мышлении, в самом строе их чувств, во всех подробностях их поведения—такая ярость, такой напор, такая активность в стремлении уничтожить старое и завоевать великое счастье новой жизни, что можно только пожалеть, что рассказы эти не были экранизированы и названные мною герои не стали героями фильмов.

Герои наших лучших фильмов живут независимой и самостоятельной жизнью, независимой даже от произведения, в котором их впервые увидел зритель. Успехи советского кинематографа, в сущности, оцениваются величием, значительностью, популярностью этих образов. В них воплощены сила примера, сила и мудрость народа и ведущей его партии. К этим героям относятся и Чапаев, и Санька Соколова, и старик Захаркин из фильма «Последняя ночь», и Шахов, и Машенька и многие другие образы, созданные советской кинематографией.

Своему стремлению понять и воплотить в искусстве людей, вышедших из самых глубин народа, из самых широких масс, Габрилович неизменно оставался и остается верен. Так возникла в творчестве Габриловича тема простого, рядового советского человека, которая стала его постоянной темой. Критик А. Караганов как-то справедливо писал: «Очень часто наши драматурги, рисуя рядового советского человека, хорошо видят все то, что делает его рядовым, и очень смутно, отвлеченно, умозрительно то, что делает его

не просто рядовым, а советским рядовым человеком». Если мы попытаемся понять, в чем же заключается пафос Габриловича в изображении им простых советских людей, то увидим, что как раз на определении «советский» Габрилович всегда ставит резкий акцент.

И Машенька, и русские герои сценария «Человек № 217», и Наташа Ромашко, и медицинская сестра Саша, которая в новелле о Ленине «Последняя осень» ухаживает за захворавшим Ильичем, и Василий Губанов—все они и простые и рядовые, но прежде всего с о в е т с к и е люди. Слово «советский» не просто второе определение, стоящее рядом и наравне со словом простой. Оно резко меняет смысл слова «простой», оно придает определяемому величие и пафос.

«В сценариях Габриловича по мере возмужания его таланта все явственнее вкус к анализу обыденного, на первый взгляд неприметного, к такому анализу, при котором общие исторические и социальные закономерности обнаруживаются в сложном, неповторимо индивидуальном преломлении» (из предисловия И. Соловьевой к книге избранных сценариев Габриловича). Это сказано несколько наукообразно, но в общем верно, если не считать только того, что «вкус к анализу обыденного» появляется у Габриловича уже в первых рассказах тридцатых годов, то есть почти в самом начале его творческого пути. Об этой черте, о своем пристрастии к простому и обыденному сам Габрилович сказал проще и точнее:

«Истинный пафос, говорят, незаметен. Это неверно. Пусть выражен он в запинках, негромко, даже неслышно. Пусть. Все равно—он гремит. И, когда человек берется за перо, чтобы записать то, что он видел, он пишет об этом неслышном пафосе, оглушенный и очень взволнованный».

Вспомните—рядовая, простая, очень обыкновенная и обыденная девушка Маша, в прошлом телеграфистка, пошедшая санитаркой на войну с белофиннами, становится чуть ли не легендарной личностью, о которой с уважением и любовью говорит весь фронт. Вспомните—рядовой коммунист Василий Губанов живет и умирает, как герой эпоса. Вспомните—рядовая женщина Наташа Ромашко наделена такой силой любви и верности, что ей удается внушить веру в свое будущее человеку, казалось бы, безнадежно ее потерявшему. Все эти герои проникнуты незаметным пафосом, который все равно гремит...

Габрилович создал такие принципы, такую систему драматургии, в условиях которой рядовое и простое начинается как рядовое и простое, а заканчивается как величественное, раскрыв в процессе развития действия свою истинную природу. В этом эстетический смысл движения героя в сюжете сценария Габриловича. Этот сюжет обычно строится на незаметном, обыденном частном случае, внешне ничтожном и незначительном, который кажется интересен только действующим лицам. Но так только кажется и только в начале сценария. Уже через несколько эпизодов выясняется, что этот частный случай имеет общий для всех зрителей интерес. А к концу фильма участники этого незначительного по внешности случая приобретают для нас значение почти символическое, становятся образами такой глубины и емкости, что в них раскрываются черты и признаки миллионов простых, рядовых советских людей.

Советская кинематография, пользуясь своими неограниченными возможностями в области изображения и воссоздания имеющих огромное историческое значение событий, часто идет прямо на предмет, на тему изображения. Мы говорим о том, что надо создать фильм, посвященный освоению целины или строительству Братской ГЭС или тем изменениям, которые происходят за последние годы в Сибири. Эта постановка вопроса законна и справедлива, и народ и партия законно и справедливо требуют от кинематографии отражения этих огромных событий. Но в решении этой задачи есть два пути: один—идти прямо на предмет, в центр сценария и фильма ставя самое событие, через которое раскрываются характеры героев, другой—отправляться от отдельных судеб, частных случаев, приводящих в итоге развития сюжета к широким обобщениям. Нельзя отдавать предпочтение тому или иному способу решения задачи—это значило бы обеднять возможности советского кинематографа.

Габрилович предпочитает идти от частного случая, от интереса к отдельному характеру, к отдельной судьбе. Эту черту принес он из прозы и в этом смысле укрепил и прояснил родственные связи между сценарием и прозой. И действительно, в некоторых его сценариях родство с художественной прозой сказывается полно и ясно не только в построении сюжета, в диалоге, в развитии действия, но и в деталях, в отдельных, казалось бы, несвойственных сценарной форме приемах. Он и сам неоднократно подчеркивал связь прозы и кинемато-

графии. В некоторых своих статьях он, например, приветствовал появление приема, который позволяет во внутреннем монологе раскрыть душевные переживания героя. Этот прием не заимствован из западного кино, как кое-кто пытался утверждать, он перенесен в кино из русской классической прозы (особенно из прозы Толстого и Чехова).

Своеобразным идеалом в развитии современной сценарной формы является, как мне кажется, такой сценарий, в котором глубина и напряженность драмы совмещена с широтой и многоплановостью романа. Я отнюдь не хочу сказать, что Габрилович достиг этого идеала, но он принципиально и последовательно борется за расширение возможностей кинодраматургии. Он прекрасно умеет использовать ту черту драматургии, которую когда-то сформулировал Гёте: «...театрально лишь то, в чем нам одновременно видится символ: значительное и важное действие, указывающее на другое, еще более значительное» («Шекспир и несть ему конца»).

Это относится не только к сцене, но и к экрану. Эту «природную» символичность драмы Габрилович умеет совместить с обилием подробностей, с детальной характеристикой быта, с точностью в исторической характеристике обстановки действия.

Творчество Габриловича вступило ныне в пору своей зрелости, и только в пору зрелости он сделал первые попытки воссоздать на экране образ Ленина. Каждый из сценаристов, который обращался к образу Ленина, пытался раскрыть в нем какие-то новые грани. Габрилович уже в новелле «Последняя осень» и особенно в недавно законченном, написанном совместно с польским писателем И. Неверли сценарии «Против течения», пытается показать Ленина, обдумывающего основные проблемы стратегии и тактики пролетарской борьбы. Это—задача, почти недоступная драматургу, разрешимая скорее теми средствами, которые находятся в распоряжении романиста. Ибо для своего решения она требует воспроизведения сложного хода бесконечно прозорливой ленинской мысли. И тем не менее мне представляется, что Габриловичу и Неверли удалось добиться серьезной победы на этом пути.

Именно сегодня, когда вопрос о современной теме становится главным вопросом дальнейшего развития советской кинематографии, творчество Габриловича приобретает как бы особое значение. Габрилович всегда был сценаристом современной темы. И если в некоторых своих сценариях он обращается к темам истории Советской страны («Коммунист»), то кто скажет, что герои этих сценариев—не современные герои, что в жилах Василия Губанова течет иная кровь, нежели в жилах строителей Куйбышевской, Сталинградской, Братской ГЭС!

Это внимание к сегодняшней жизни нашей страны, эта влюбленность в ее людей доказаны и засвидетельствованы всей творческой биографией Габриловича. У нас писатели для изучения действительности часто берут творческие командировки. Габриловичу они не нужны. Вся его писательская биография была, есть и, нет сомнения, будет своеобразной творческой командировкой.

Был период, когда Габрилович писал только прозу—рассказы, очерки, повести. Был период, когда он писал прозу и сценарии. После войны он пишет только сценарии. Я не уверен, что он должен жалеть о том, что перестал писать прозу. Может быть, откажись он от кинодраматургии, книги его занимали бы один или полтора метра на полках библиотек. Но если посчитать, сколько читателей прочитало бы эти книги и сколько зрителей посмотрело картины, поставленные по сценариям Габриловича, то окажется, что число зрителей неизмеримо, в сотни и тысячи раз больше числа читателей. И возможность рассказать правду о нашей эпохе, о нашей стране, об ее людях миллионам зрителей не может не найти отклика в сердце писателя. Ибо Ленин не случайно назвал кино «важнейшим из искусств». И может быть, никто из наших писателей так не понял и не прочувствовал эту истину, как Евгений Габрилович.

Леонид Браславский

Все как будто бы правильно...

Как найти путь к сердцам людей, для которых мы создаем документальные фильмы? Мы не хотим касаться здесь произведений, далеких от жизни, ложных и фальшивых. Но как быть, если фильм основан на волнующих фактах жизни и однако оставляет зрителей бесконечно равнодушными?

«Да, это правда, — снисходительно говорят о некоторых наших фильмах зрители. — Но я это знал, я это видел и слышал много раз. И потому мне скучно ...».

Правдивые, логически выверенные и точные, такие фильмы проходят перед взором зрителя словно лишь затем, чтобы немедленно раз и навсегда исчезнуть из его памяти.

Создавая такие фильмы, мы невольно превращаем зрителей в хладнокровных судей, изрекающих: «так бывает» или «так не бывает».

А ведь зрители должны становиться взволнованными соучастниками событий в наших картинах.

Как достичь этого?

Существуют ли какие-нибудь рецепты или каноны, помогающие создавать произведения искусства? Их нет!

Талант, воля художников, марксистско-ленинское мировоззрение, единственно способное объяснить сложнейшие явления жизни, — только это может привести к успеху.

Влюбленность в тему, решительно отметающая любые конъюнктурные соображения; своеобразие творческого взгляда, свободного от «среднего стандарта мышления», который основывается на давно стертых общих местах, — такими должны быть исходные позиции художника-документалиста, который намерен обращаться не только к рассудку, но и к чувствам людей.

Путь от прямого отражения самых правдивых фактов жизни, которые кинодокументалисты берут в основу своих работ, до воплощения этих фактов в произведения искусства — путь очень сложный и большой.

Не так давно на одном из обычных творческих просмотров московские кинематографисты знакомились с короткометражными фильмами, созданными на различных студиях страны.

Фильмы эти разные не только по своему содержанию и достоинствам, но и по своим недостаткам, дают повод к некоторым размышлениям о путях к сердцу зрителя...

Простые, спокойные, мужественные люди проходят перед нами в очерке Иркутской киностудии «Обыкновенная Арктика»*. На своей дрейфующей льдине они работают, готовят пищу, отмечают радостные события, парятся в бане, принимают солнечные ванны... Затем льдина начинает ломаться, уменьшаясь в размерах, и они покидают ледовый лагерь.

Поддавшись обаянию этих людей, показанных весьма тепло и выразительно, мы некоторое время с симпатией следим за ними... А потом вдруг замечаем, что авторы ведут нас по ложному пути. У полярников и повар из отличного московского ресторана, и солярий, совсем как на Южном берегу Крыма, и все, как в хорошей городской квартире.

Нас всячески хотят убедить, что Арктика в самом деле обыкновенна. Что люди, в суровых полярных просторах плывущие на льдине, которую сечет пурга и ломают океанские волны, не испытывают никаких неудобств.

* «Обыкновенная Арктика». Автор-оператор В. Мишин. Текст М. Сергеева, Иркутская киностудия, 1959.

И весь арсенал кинематографических средств—изображение, текст и музыка—направлен на доказательство этой более чем наивной гипотезы!

Как понимаем мы слова «Обыкновенная Арктика» в известной книге Б. Горбатова? Люди заняты там действительно обыкновенными, земными делами.

Но оттого, что совершаются они в необычайно сложных и грозных условиях Арктики, каждый шаг этих людей, каждое их деяние, каждый успех представляются нам героическими. Так оно и есть! И это нас волнует!

Снижение героической ноты, поиски обыденности даже там, где ее нет, оставляют нас безучастными. Вместо того чтобы испытывать высокую гордость мужеством людей, мы ощущаем благодушие.

«Позвольте!—рассердившись, скажут нам авторы очерка.—Мы застали на льдине именно такую картину. Это факт. Это правда!»

Вот тут мы и подошли к вопросу, который не может не интересовать документалистов. Является ли правдой искусства единичный факт, взятый из жизни?

Несомненно, что встречаются факты, в которых удивительно емко и многообразно воплощаются самые сложные связи. И все же такие счастливые факты, вырванные из цепи событий,—исключение. Правда искусства—это не просто факт, а жизненный процесс.

Представьте себе, что авторы очерка попали на льдину не в те дни, когда там все было тихо, а несколько раньше, когда бушевала пурга, льдина раскалывалась, и полярники, невзирая на опасность, так же спокойно продолжали свою работу. Разве не иная картина, суровая и мужественная, возникла бы на экране, решительно вытеснив идиллию?! А в сочетании с тем покоем, каким проникнут очерк «Обыкновенная Арктика», это был бы действительно правдивый фильм, способный взволновать и воодушевить ...

Событийная хроника может довольствоваться тем, что в данный момент или в определенной протяженности времени уловил киноаппарат. Но если мы хотим видеть документальное кино искусством, то глубину, философскую связь событий, художественную силу и впечатляемость его могут создать во многих случаях лишь длительное наблюдение, а в некоторых случаях и восстановление факта.

Да, то, что произошло вчера в нашем отсутствии, может открыть уму и воображению во сто крат больше, нежели факт, который совершенно случайно мы застали сегодня. Правда, восстановление должно быть совершено чисто документальными средствами, но это уже другой разговор.

В отличие от «Обыкновенной Арктики» авторы фильма «Мы верхолазы» * положили в основу своего произведения остродраматическую ситуацию.

Строитель домны—верхолаз забыл прикрепить себя спасательным поясом к конструкции и сорвался с большой высоты. Выйдя из больницы, он решил «вытравить из памяти» прошлое. Отныне он будет работать на земле. Он слишком травмирован своим падением. Однако «гордое чувство высоты» живет в нем, трудовые подвиги друзей-верхолазов властно зовут его на стройку—и он вновь поднимается на высоту, чтобы завершить сооружение домны...

Все в этом очерке подчинено рассказу о судьбе человека: строительство домны, трудовые дела его товарищей, новшество, которое ввели в своей работе верхолазы. Отвлекаясь от частных недостатков этого очерка, можно было бы говорить о подлинной удаче его авторов, если бы ...

С первого кадра, слушая исповедь верхолаза, мы пристально всматриваемся в стальные конструкции домны, в подоблачную высь и в пропасть, открывающуюся с высоты, всматриваемся в надежде увидеть человека—героя документального очерка, чей искренний голос доносится с экрана. Наше любопытство возбуждено, наш интерес к этому человеку не ослабевает. Каков же он—этот верхолаз, сумевший преодолеть слабость, отчаяние и страх?!

Увы, очерк заканчивается, а верхолаза мы так и не видим.

Допустим ли в документальном кино прием использования своеобразного «невидимки»? Вероятно, при двух обстоятельствах: или когда человек мертв и нам рассказывают о его жизни; или когда человек настолько запятнан, что, повествуя о своих деяниях, предпочитает все-таки остаться за кадром.

Что же заставило авторов очерка скрыть от нас лицо героя-верхолоза? Какие основания были у самого героя остаться «неизвестным»?

Оказывается, всю эту историю авторы выдумали и выдают нам за действительную, игнорируя первейшее достоинство и главную силу своего искусства—документальность.

Документальность! Понятие это, как показывает практика кино, включает в себя многообразные стилевые и сюжетные приемы.

Рассказывая действительную, фактически происходившую историю, вы можете до поры до времени скрыть героя (особенно тогда, когда речь идет о прошлом); для создания большего правдоподобия (и только ради этого) можно привлечь, мне кажется, закадровый голос актера, который мастерски воспроизведет облик реально существовавшего или существующего человека.

---

* Сценарий М. Гаркушенко, С. Давыдовой. Режиссер-оператор В. Ешурин. Текст Л. Браславского, М. Гаркушенко, ЦСДФ, 1959.

Впрочем, лучше всего, заставить подлинных героев жизни вести себя на экране естественно и свободно.

Однако выдуманную историю выдавать за документальную, а несуществующего человека за «невидимку» не следует. Это вызывает недоумение, разочарование. Зритель перестает верить в документальную правду того, что ему показывают. Очерк теряет право называться документальным.

И все же в фильме «Мы верхолазы» есть много подкупающего... Допустим на минуту, что авторы нашли верхолаза с такой же или подобной судьбой, о которой поведали нам.

А ведь это было не так уж трудно!

И тогда какой фильм сделали бы они! Правдивая драматическая история человека, связный сюжетный рассказ, психологическая глубина, широкий фон жизни, истинный оптимизм—разве это не есть тот «волшебный ключ», который открывает путь к сердцу зрителя?

И уже появляется все больше документальных фильмов, чьи высокие художественные качества дают основание говорить о них, как о настоящих произведениях искусства. К таким фильмам несомненно относится маленькая, но весьма впечатляющая картина Дальневосточной студии кинохроники «...Шел геолог» *.

Сейчас, как нам кажется, наибольший вред искусству документального кино приносят не фальшивые, искажающие нашу действительность фильмы. Таких фильмов мало. Наибольший урон приносят другие фильмы, к которым на первый взгляд очень трудно придраться. В них все как будто бы правильно. Но этим и исчерпывается их достоинство.

Какой непроходимой скукой, банальностью и серостью веет от таких картин!

Случайно снятые, лежащие на поверхности и не раз «бывшие в употреблении» кадры, смонтированные по «железным» (бесконечно сомнительным) законам монтажа—общий план, средний, затем крупный! Выхолощенный, лишенный авторской мысли текст, сопровождаемый ни на секунду не умолкающей музыкой... Такие фильмы лишь отвращают зрителей от документального кино.

Увы, выходя на экран, эти фильмы убеждают и самих авторов, что именно так и нужно делать документальные картины. А подобное убеждение порождает апатию, скуку и лень.

Путь к сердцу зрителя иной! Правда жизни, возникающая из тщательно исследованных фактов. Глубоко понятая и ясно переданная диалектика и сложность разнообразных явлений и самого роста человеческой личности в нашем новом социалистическом обществе. И, наконец, разумное, бережливое и изобретательное пользование всеми нашими выразительными средствами—фотографией, словом, музыкой, монтажом, звуками, паузой, графикой—вот путь, по которому стоит идти!

* См. статью «Всего одна часть» («Искусство кино», 1960, № 3).

Александр Шеленков

Попробуйте...

Пробовали ли вы когда-нибудь, сидя перед экраном, сосредоточить свое внимание на экранном изображении, только изображении? Попробуйте! Посмотрите так один, другой, третий фильм...

Вы, верно, даже до того, как Урусевский снял «Летят журавли», убедились в том, что изображение—важный элемент фильма. Правда, оно нередко бывает вялым, шаблонным, плоским, как и сценарий и режиссура. Но я вовсе и не собираюсь защищать нас, операторов, от критики. Тем более что критика (если говорить о газетных рецензиях), как правило, чересчур лаконична и почти всегда хвалебна. Здесь тоже свой мало меняющийся шаблон. Например: «Оператор икс превосходно снял пейзажи»—это наиболее распространенный вариант; или «Операторская работа в этом фильме (оператор игрек) достигает очень высокого мастерства»; или «Заслуживает самой высокой оценки операторская работа оператора зэт». Вот почти и все.

Не верите?.. Возьмите вырезки из газет лишь за один минувший год, и вы легко убедитесь в том, что я почти не преувеличиваю.

Особенно любит критика похвалить съемку пейзажа. Пейзаж—важный элемент изображения. Огорчает только то, что кроме пейзажной съемки в операторской работе мало что еще замечают. Да и о самих этих съемках как пишут? «Красиво снятые пей-

зажи»... Как будто задача кинопейзажа лишь одна: быть красивым!

Признаюсь, что у нас, операторов, имеются свои стандартные приемы. Раскрою вам некоторые профессиональные «секреты».

Допустим, на экране пустыня. Все равно, будут ли это Каракумы, Гоби или Сахара, снимать надо так, чтобы кадры пустыни были красивы...

Вы удивляетесь?.. Вы говорите, что в вашем представлении пустыня—это нестерпимо палящее солнце, это чудовищная жажда, это потрескавшиеся от жары губы, это такая яркость песка и неба, что глазам больно смотреть... Вы говорите, что само слово «пустыня» вселяет страх, и не понимаете, при чем тут красивые кадры, что дело не в них, а в создании художественного образа пустыни...

Я согласен с вами. Но для того чтобы создать образ пустыни, нужно вложить смысл в каждый снимаемый кадр, а смысл, вложенный в кадр, потребует своих особых выразительных средств, тогда как внешнего эффекта и красивости легко можно добиться не раз уже использованными, но зато проверенными средствами. Тем более, что рецензенты одобряют эти средства.

Вот готовый рецепт съемки в пустыне: снимайте при низком солнце и особенно при контржурном освещении, тогда все песчаные барханы будут выглядеть муаровыми, а это красиво. Дождаться же над пустыней облаков не удастся и самому упрямому оператору...

Вы спрашиваете: зачем над пустыней облака, дожди в пустыне—редкое явление.

Да, редкое. Но зато с облачками кадр красивее. Итак, раз нет облаков, то имеется следующий выход. Берите панхроматическую пленку, ставьте красный фильтр, и вы получите великолепное темное небо, а если возьмете инфрапленку, то небо станет почти черным—это сказочно эффектно...

Зачем нужен «сказочный эффект», какой в нем смысл? Смысла нет, а эффект есть.

Со съемкой лесных пейзажей дело обстоит еще легче. Тут красивость больше зависит от пиротехника.

Рецепт для этого следующий. Надо пустить побольше дыма, затем взять в кадр солнце так, чтобы оно светило из-за веток деревьев, и у вас через дым пробьются такие солнечные лучи, что даже самый бесчувственный критик ахнет...

Нет-нет... Я не спорю. Я согласен с вами, что в лесу чаще всего бывает чистый, прозрачный воздух, что драматургия сцены может требовать совсем другого изобразительного решения, не «дымового» и не «солнечно-лучевого», а какого-то нового, пусть внешне не эффектного, но помогающего выразительно раскрыть идейно-художественный смысл сцены... Верно. Все это верно. Однако похвалят-то оператора за «красиво снятые лесные пейзажи», за дым, за солнечные лучи, а не за «совсем другое изобразительное решение», как вы говорите...

По этим же причинам мы имеем изобилие солнечных восходов и закатов в наших фильмах.

Закат — это «красиво».

Вы получаете, так сказать, максимальный эффект при минимальных умственных затратах. Кто только не снимал этих восходов и закатов! Дело это многократно проверенное и безошибочное. Будьте спокойны, операторская работа при этом не останется незамеченной. Даже в такой профессиональной аудитории, как Центральный Дом кино в Москве, стоит появиться на экране красивому закату, как неизбежно раздадутся аплодисменты в адрес оператора.

Представьте себе, что два оператора снимают какое-нибудь крупное строительство, скажем, строительство Братской ГЭС.

Один оператор задается целью создать на экране картину суровой романтики строительства. Он отказывается от внешних эффектов и от «красивых» кадров. Он не напыщенно, но выразительно строго покажет нелегкий труд бетонщиц, крановщиц, сварщиков, монтажников... Словом, он ищет и, допустим, находит новые выразительные средства, правдиво создающие художественный образ социалистической стройки...

Другой оператор, не мудрствуя, просто-напросто снимет восход солнца (или закат) над широкой панорамой стройки...

И знаете, какого оператора отметит большинство рецензентов?..

Да, вы, к сожалению, правы. Именно второго.

При павильонных съемках невозможно пользоваться «восходами», «закатами», «облачками», но и здесь в распоряжении оператора имеются готовые стандарты и рецепты.

Вот, например, рецепт для композиции кадра. Обязательно старайтесь что-нибудь всунуть на передний план: спинку стула, часть кровати, а в верхний угол кадра по возможности следует ввести драпировку—как в «классической» живописи...

Со светом обращайтесь таким образом: передний план освещайте мало—лучше, когда он темный. Это эффектно. Стены декорации освещайте лишь внизу, а верх их пусть уходит в темноту: еще лучше, если граница света и тени на стене будет резкой...

При такой «классически законченной» композиции кадра и при «богато моделированном» освещении избави вас бог сдвинуть с места аппарат—вы рискуете разрушить впечатление очень высокого мастерства оператора.

Вы говорите, что я шучу?

Нет, к сожалению, это не совсем шутка.

Я вам предложил сесть в зрительный зал и

отвлекаясь от фильма в целом, рассматривать только его изобразительную сторону.

Просмотрев несколько фильмов, вы скажете: «Стоп!... Все ясно...»

Да, вам станет ясно, что определенный набор приемов, уже давно ставших штампами, кочует из фильма в фильм. Фильмов сейчас снимается много, техника съемки, профессиональное мастерство операторов стали высокими. Штампы сейчас с чисто технической стороны выполняются безукоризненно, но от этого они не перестают быть штампами.

Среди художественной серости, трафаретов, объективистского безразличия к снимаемому появляются отдельные очень интересные, выдающиеся операторские работы. Но это редкие цветы среди плевел.

Напомним себе еще раз (хоть пример этот и не новый), что фильмы «М а т ь» Пудовкина и «Б р о н е н о с е ц «П о т е м к и н» Эйзенштейна были революционны не только своим содержанием, но и своей художественной, в частности изобразительной, формой, найденной тогда операторами Анатолием Головней и Эдуардом Тиссэ.

От той поры нас отделяет очень многое. Нас отделяют не просто календарные тридцать пять лет, а целая эпоха. Темпы преобразования страны поразительны. Не в малой мере способствуют этому великие достижения советской науки. Точно в фантастическом романе, неузнаваемо меняют лицо своей Родины советские люди.

Автору этих строк довелось еще в самом начале 30-х годов снимать на строительстве магнитогорского металлургического комбината, на строительстве кузнецкого завода, несколько позже на Днепрострое... Он хорошо помнит стройки тех лет.

Картина современного строительства на таких гигантах, как, скажем, Братская ГЭС, очень непохожа на картину новостроек первой пятилетки.

Что же изменилось у нас, операторов, при съемке сегодняшней жизни страны, сегодняшних ее людей?

Изменилась пленка. Изменилась аппаратура. Изменилась оптика.

Что же осталось от прошлых лет?

Остались многие художественные приемы, поистершиеся от неоднократного применения, ставшие теперь шаблоном...

Поэтому, если присмотреться к изобразительной стороне многих наших фильмов, то окажется в них немало схожести, однообразия, серости.

Сейчас в фильмах довольно часто действие показывается в мрачновато-сером колорите, в атмосфере дождя. В большинстве случаев это подражательно. Это пришло от некоторых хороших итальянских картин. Но подражание—всего лишь подражание. Несоизмеримое различие условий капиталистического итальянского общества и общества социалистического, советского требует и различной художественной формы показа жизни этого общества на экране.

Разве противопоказан дождь советским фильмам? Конечно, нет. Он у нас в стране явление не редкое. Противопоказано внешнее решение изобразительной формы. Если дождь не помогает раскрытию драматургического замысла сцены, то зачем его показывать на экране?!

Величественные дела советских людей, богатство и глубина их духовного мира не могут быть отображены с помощью старых, затрепанных приемов. Они требуют яркой, выразительной и прекрасной художественной формы.

Эту форму надо искать.

Может быть, не так уж незыблемы должны быть годами установленные каноны кинокомпозиции, освещения? Не стали ли многие из этих канонов тормозом в поисках новой выразительности? Не путы ли это на наших ногах? Может быть, не всегда плох резко подчеркнутый контраст освещения, смелый и неожиданный обрез кадра, движение камеры, ломающее и разрушающее привычную композицию, но раскрывающее новое вúдение действия? Может быть, операторское искусство не должно бояться нарушить иногда и узкие технические нормы, установленные ему ОТК?

На то ведь оно и искусство!

Необходимо искать новые критерии для оценки изобразительной стороны фильма. Нужно определять качество операторской работы не по «красивым» и «эффектным» кадрам, а по глубине операторского замысла, выраженного через прекрасную и точно найденную художественную форму.

Тогда многие стандартные приемы станут исчезать с нашего экрана. Все больше и больше будет появляться смелых и острых решений, глубоко задуманных и прекрасно выполненных, таких, как незабываемый кадр, начинающийся с проезда Вероники в автобусе и кончающийся ее проходом через лавину танков в фильме «Летят журавли» (оператор С. Урусевский), или пробег Андрея через лес и сцена в овсе в фильме «Судьба человека» (оператор В. Монахов).

Чтобы отобразить в киноискусстве глубину человеческих чувств и размах дел нашего современника, необходимо и в операторском мастерстве смело шагнуть за рамки привычного и многократно опробованного. Нужно искать новую выразительность.

Попробуйте сосредоточить свое внимание на изобразительном качестве наших фильмов, и вы согласитесь с тем, что во многом я прав.

Попробуйте...

Л. Ковлер, А. Кубарев

Об оттенках чувства

Все было, как положено: вспыхивали блицы фотоаппаратов, с высокой трибуны рабочие и кинематографисты приветствовали друг друга. Говорили о недостатках. Обещали... Договаривались о будущем содружестве... Но больше всего на встрече «за круглым столом», устроенной редакцией журнала «Искусство кино», говорили о темах и образах, выдвигаемых сегодняшней жизнью рабочего класса*.

Было названо много причин, мешающих созданию хороших фильмов. И вот сейчас, продолжая начатый тогда разговор, нам хочется сказать о самой главной, на наш взгляд, причине: об авторской точке зрения, о неверных исходных позициях некоторых создателей картин.

У поэта Е. Евтушенко есть очень характерное стихотворение, которое мы позволим себе привести полностью:

По улице проходят пролетарии—
Друзья девчата с картонажной фабрики.
Приходят в общежитие усталые
И надевают ситцевые фартуки.
Платками плечи зябкие закутывают,
И папиросы-гвоздики закуривают,
И песенки монтановские слушают,
И колбасу любительскую кушают. . .
А вечером они приходят в парки
В цветных косынках и накидках гарусных.
Их вежливо сопровождают парни
В широких брюках, в самовязах галстуках.
И смотрят в лица с выражением честным
И угощают важно пивом чешским.
И поздно-поздно, где аллеи в семечках,
Сидят девчата эти на скамеечках,
Сидят и с кавалерами не ссорятся.
Им отчего-то радостно и совестно,
И под слова тревожные и сладкие
Дрожат их руки, детские и слабые.

Не правда ли, все мило и талантливо?

Но приглядитесь к позиции автора: какой, в сущности, снисходительный тон! Это вопрос не обиженного самолюбия. Мы привели стихи как наиболее ярко выражающие отношение, проскальзывающее иногда и в фильмах и в жизни. «Иван Бровкин на целине», «Улица молодости», «Любовью надо дорожить», «Первый парень»...—картины о людях-примитивах.

Один отсталый рабочий сказал: «А что писатели?.. Врут черти! Деньгу со строчки гонят...» Обидное отношение к писателям! Но мы ведь отмечаем—это был отсталый рабочий, не окончивший и двух классов приходской школы. Что же, надо делать примечание «отсталый» поэт? «Отсталый» режиссер?

В статьях, в выступлениях на дискуссиях все громче и громче говорят о выросшем зрителе, о его высоком культурном уровне... А как-то в фойе клуба один из видных режиссеров снисходительно спросил рабочего паренька: «Вы слыхали о таком поэте, Блоке?» Дело даже не в вопросе, а в тоне, каким он был задан. Приходится только пожимать плечами и удивляться наивности умных людей (кстати, карусельщик тов. Коржан, которого так неудачно хотели «просветить», знает не только Блока, но и Франсуа Вийона, не только учится в МГУ, но его работы по высшей математике публикуются в журналах).

Речь идет об отношении искусства к жизни. До тех пор, пока хотя бы в интонациях художника будут проскальзывать такие покровительственные нотки, у нас не будет хорошей картины о рабочем классе.

Почему, когда ставят картину о враче, о сельской учительнице, о комсомольцах 20-х годов, мы видим людей с их радостью и горем, с ненавистью и любовью? Потому что там идут от характера, а не от профессии. Но стоит коснуться завода, и этот закон искусства нарушается.

Нельзя создать художественный фильм о больнице имени Боткина или о школе номер такой-то... И тем более нельзя создать художественный фильм о заводе (вообще о заводе или о каком-нибудь в частности).

Картины бывают о людях. А в кинематографии, словно в сказке:

— Производство? Пожалуйста!..

И моментально появляется картина, где грохочут моторы, красиво изгибаются краны, задыхаются в табачном дыму производственные совещания. А среди станков двигаются марионетки. Даже в такой, в общем хорошей и веселой картине, как «Неподдающиеся», ясно видны белые ниточки, за которые дергают героев то сценарист, то режиссер. Зритель сидит и смеется над комедийными положениями, но в душе он давным-давно знает, кто как себя поведет и чем все кончится.

Заслуженным успехом пользуются «Весна на Заречной улице», «Высота» именно потому, что

* См. «Искусство кино», 1959, № 4.

в этих фильмах любят, борются живые люди, с которыми мы каждое утро сталкиваемся у проходной.

Вот кивает нам и проходит, зябко поводя плечами, высокий черноволосый парень Игорь К. Он тоже неплохо отбивает чечетку, но ни разу не опоздал в цех. Выполнял по две нормы. Считался хорошим производственником. А дома от его проделок плакала мать. Он вырос без отца. Рано научился пить и сквернословить, не верил ни в любовь, ни в дружбу. О девушках говорил похабно. Но однажды одна из знакомых, о которой он думал не лучше, чем о других, сказала ему: люблю... Они были просто соседями. Игорь не помнил, как пришел домой, не спалось... Никогда никто его не любил, и он никого... И вдруг сероглазая Галка с худенькими руками, только вчера окончившая десятилетку, говорит: люблю. Он нужен ей! Они стали встречаться. А мать Гали, узнав об этом, устроила скандал, запретила близко подходить к хулигану. Но дружба только крепла. Галя давала ему книги—и он читал. Она водила его на выставки, в музеи, в театры—и он шел. Бывали и ссоры, он часто горячился, грубил. Но Галя его любила... Осенью он пошел в вечернюю школу. А на заводе так и не узнали, что Игорь имел несколько приводов в милицию и мог плохо кончить.

А вот о другом.

Работали рядом четыре токаря: Вадим, Виктор, Саша и Андрей. Решили объединиться в бригаду и вступить в соревнование за звание коллектива коммунистического труда. А когда стали подписывать обязательство, Андрея остановил пункт: «Каждый член бригады обязуется отработать на строительстве или на субботнике по 4 часа в месяц».

— Это будет оплачиваться?

— Нет.

Парень положил ручку и замотал головой:

— Не могу, живу далеко...

Ребята знали, какой он собственник, и все-таки уговорили его вступить в бригаду.

А через несколько дней напился Виктор, прогулял Андрей. Потом опять заявился в клуб пьяным Виктор, ушел с субботника Андрей. Вадим и Саша, комсомольцы цеха, вступили в решительную борьбу за своих товарищей. И борьба была трудной и долгой...

Когда идешь по цеху, когда жмешь сильные, перепачканные в масле руки и перешучиваешься с грубоватыми, с ласковыми людьми, тебя охватывает странное чувство: словно ты оказался в живой библиотеке еще не написанных сценариев! Словно ты стоишь на какой-то странице гигантской эпопеи и запросто разговариваешь с ее героями. С плохими... С хорошими...

А сколько мы знаем сюжетов о рабочих в кино? Один? Два? И они кочуют (вместе с картонными героями) из фильма в фильм.

Кто-то из киноработников говорил о «Первом парне»:

— Картина, конечно, не очень, надо прямо сказать. Но раз уж она сделана...

Можно экспериментировать.

Можно ошибаться.

Но сейчас, когда мы боремся против мещанских взглядов, выпускать фильм, от которого за версту разит гипсовыми кошечками-копилками и базарными лебедями,—преступление!

Кино—это искусство, а искусство немыслимо без философии. И плохо, когда философию подменяют проблемой «с какого конца яйцо разбивать».

Авторы кинофильма «Повесть о молодоженах» поставили перед собой задачу рассказать о том, как надо беречь в семье самое главное—любовь, доверие и уважение друг к другу. Замечательная тема. Но как ее разрешили авторы? Примитивно. Мы видим на экране все тех же картонных героев, произносящих казенные слова о любви, дружбе, гордости и о многом другом.

Молодые супруги Володя и Шура поссорились. Но вот муж опомнился, пишет жене письмо за письмом, а та рвет их не читая. Что ж, такое может быть, но в данном случае смотришь и чувствуешь себя так же неловко, как это бывает, когда видишь фальшь. А чем дальше в лес, тем больше дров, то есть далее следуют и того более надуманные сцены. Сами по себе, каждая в отдельности, они, может быть, и реальны, но когда эти сцены идут одна за другой, то получается цепь неестественных случайностей, какие возможны только в сказке, но никак не в жизни.

Любую, едва наметившуюся трудность в жизни героев авторы молниеносно разрешают с удивительной легкостью. У Шуры родились близнецы. Но где жить с ними? О, до чего наивен зритель! Разве забыл он, что другие молодожены, Федя и Света, именно в этот момент получили квартиру. И, конечно, Федя отдает ее Шуре. Итак, у молодой матери и ее детей хорошая квартира и даже... неплохая обстановка. Теперь помирить бы ее с мужем, и будет все в порядке. Но как это сделать? Ба, да ведь у Шуриной воспитательницы Ольги Николаевны есть воспитанник летчик. Он-то и привозит в город, где живет Володя, письмо от Ольги Николаевны. Разумеется, Володя в это время тоже на аэродроме, и более того, он рядом с летчиком, словно ждал его. Прочитав письмо, Володя обуреваем желанием немедленно отправиться в Ленинград. За чем же остановка? Самолет-то в двух шагах от него. И вот он в Ленинграде...

Мы встали и вышли из зала совершенно равнодушные к тому, что видели на экране. Мы хотели, мы всячески пытались полюбить героев картины. И не смогли... Мы не узнали в них своих товарищей по труду, хотя авторы иногда пытались доказать нам, что эти парни и девушки—рабочие.

Да, это верно: часто в жизни необдуманное слово, излишняя горячность портят совместную жизнь, даже навсегда ее ломают. Но так ли это бывает в жизни, как происходит в «Повести о молодоженах»? В реальной действительности все это гораздо проще и вместе с тем драматичнее, а иногда и трагично.

Зрителям кино так же дорого, как и тем, кто его непосредственно создает. Говоря о его недостатках, мы не злорадствуем и не поучаем. Мы хотим, чтобы кинематография была тем, чем она может и чем она должна быть.

Кино не только самый массовый, не только самый демократический вид искусства, кино—это искусство XX века, имеющее неограниченные возможности. Искусство будущего!

Есть такое хорошее выражение: «беседовать с поэтом», «беседовать с художником»...

И, выходя из кинозала на мягкую ли сельскую улицу с запахом акаций, с отдаляющимся треском движка, на широкие ли московские проспекты с огромными, как корабли, домами, мы хотим, чтобы нас охватывало чувство, подобное тому, которое возникает, когда закрываешь последнюю страницу «Тихого Дона» Шолохова или когда с усилием отрываешься от левитановской «Осени». Будто ты побеседовал с очень умным и очень чутким другом. Будто ты постиг новую красоту.

Москва, завод имени Владимира Ильича

В несколько строк

Недавно в Свердловске гостил известный немецкий кинодокументалист Андре Торндайк. Андре и Аннели Торндайки заняты сейчас работой над документальным фильмом, посвященным победе и реальному воплощению идей коммунизма. Они заинтересовались историей Урала и Сибири. Немецкий гость посетил Свердловскую киностудию, просмотрел ряд документальных и научно-популярных фильмов, знакомился с архивными материалами. Он побывал также в Нижнем Тагиле и в Первоуральске.

●

Цикл лекций о современном французском киноискусстве организовал Союз работников кинематографии Туркменской ССР для кинематографистов Ашхабадской студии. Прочитаны лекции о творчестве Рене Клера, Ж. Дювивье, Жерара Филипа. Они сопровождались демонстрацией лучших образцов французского киноискусства последних лет.

●

Второй смотр работ кинолюбителей Латвии проведен Министерством культуры Латвийской ССР. Было продемонстрировано более *20* фильмов, созданных любительскими киностудиями заводов ВЭФ, ВРК, Сельскохозяйственной академии и других коллективов, а также кинолюбителями-одиночками.

●

«Спутник»—такое название присвоено вновь открытому широкоэкранному кинотеатру в поселке Жовтневый (бывшая Левандовка), вблизи Львова. В скором времени широкоэкранные кинотеатры будут открыты в Трускавце и Раве-Русской.

●

Конкурс на лучший киносценарий провело Министерство культуры Армянской ССР в ознаменование сорокалетия установления Советской власти в Армении.

На конкурс было представлено *68* сценариев. По решению жюри первая и вторая премии остались неприсужденными. Две третьих премии присуждены сценариям: «Под небом Еревана» (автор—армянский писатель Аршавир Дарбни) и «С пятном на совести», авторами которого являются Сергей Арустамян, Гарегин Манукян и Агнесса Саакян. Одна поощрительная премия дана сценариям «Дворник» и «Под звуки жизни», написанным Альбертом Констаняном.

●

В пяти-шести километрах от станции метро «Автово» находится новая съемочная площадка «Ленфильма», так называемая «Сосновая поляна».

В «Сосновой поляне» имеется обширный парк площадью около *20* гектаров. Общая же ее территория достигает *40* гектаров, что в десять раз превышает площадь, занимаемую ныне ленинградской киностудией.

«Сосновая поляна» предназначается в основном для натурных съемок. Но здесь же будут сооружены два павильона по *1200* кв. метров каждый. Сейчас проводятся подземные работы, строится вспомогательный корпус для мастерских, складов, закладывается фундамент главного корпуса, в котором разместятся оба павильона.

Строительство в «Сосновой поляне» представляет собой часть реконструкции студии. На территории «Ленфильма» уже закончено строительство нового корпуса. В нем разместятся цехи декоративно-технических сооружений, комбинированных съемок и съемочной техники, а также лаборатории технического отдела. Это дает возможность создать маневренную площадь для дальнейшей реконструкции студии.

Г. Гофман
Герой Советского Союза

Великое братство

Именно так можно определить тему первого франко-советского фильма—о летчиках полка «Нормандия—Неман»*.

В этом году исполнилось пятнадцать лет со дня победы над фашистской армией. Вспоминая солнечный май 1945 года, люди невольно вспоминают и лютую зиму 1942 года и суровую быль Сталинграда. В те трудные дни группа французских летчиков летит в Советский Союз, чтобы плечом к плечу с русскими биться с ненавистным врагом.

Вдали от родины, над чужой бескрайней, заснеженной землей, согретые теплым приемом, согретые дружбой советских летчиков, сражаются французы за освобождение своей страны.

В титанических битвах на земле, в жарких воздушных схватках рядом с советскими летчиками они увидели и поняли то, чего не видели и до сих пор еще не поняли некоторые их соотечественники. Они увидели волю к победе и непоколебимую стойкость советских людей, они ощутили единство и сплоченность всего советского народа, они прочувствовали силу коллектива и дружбу советских летчиков. Да, они узнали, как и почему выстоял Сталинград. Они узнали цену дружбе, скрепленной кровью павших товарищей. Они поняли и великое значение происходящего для всего мира.

Вместе с Советской Армией они первыми из французов ступили на землю поверженной фашистской Германии.

Такова действительность. И на этом документальном материале Шарль Спаак, Эльза Триоле и Константин Симонов создали свой сценарий, по которому французский режиссер Жан Древиль осуществил постановку кинофильма «Нормандия—Неман».

Подлинность, документальность материала не просто легла в основу картины—она стала ее органической принадлежностью, ибо документально-хроникальные кадры соседствуют с художественными. Этот прием оказался очень удачным: он усиливает веру зрителя в происходящее, в правду показанных событий.

Думается, однако, что не только это определило успех фильма. Главное, что авторам его удалось через сердце, душу человеческую раскрыть большие и светлые чувства, благородные идеи, которые сблизили, сплотили людей разных наций и государств. Нет, это не внешняя демонстрация дружбы, не громкие, не пустые заверения в солидарности. Авторов фильма никак не обвинишь в «пропаганде»—зрители сами являются живыми свидетелями того, как рождается взаимопонимание, как объединяет русских и французских летчиков общность великой цели, насколько искренне и прочно это возникшее в боях чувство крепкого товарищества.

Напомню лишь один, редкий по драматическому напряжению эпизод. Эскадрилья перебазируется на новый аэродром. Он находится совсем близко от фронта. Уже все самолеты приземлились на новом участке, нет только самолета, пилотируемого Буасси. Внезапно в радионаушниках раздается голос летчика: «Фрицы пробили мне бензобак. Я ослеплен. Не смогу приземлиться. Направляй меня...». Не удается одна попытка приземлиться, затем вторая, третья... На экране—стремительные виражи машины и лицо Буасси, в котором

---

* Авторы сценария Шарль Спаак, Эльза Триоле, Константин Симонов. Постановщик Жан Древиль. Режиссер Д. Вятич-Бережных. Оператор Жак Натто. Художник А. Пархоменко. Композитор Р. Щедрин. Совместное производство киностудии «Мосфильм» (СССР), «Франко-Лондон-фильм» и «Алькам-фильм» (Франция), 1959.

«НОРМАНДИЯ—НЕМАН»

читаешь нечеловеческое напряжение и страшное усилие, усилие воли, находящейся на пределе... В чем же дело, почему Буасси не следует приказу—набрать высоту и выброситься? И еще более драматичной и значительной становится эта сцена, когда мы вспоминаем, что в кабине самолета находится русский механик Иван Иванович, у которого нет парашюта. Да, Буасси слышит звучащие в эфире слова: «Буасси, ты не сможешь приземлиться. Приказываю тебе набрать высоту и прыгать...» Слышит он и Ивана Ивановича: «Прыгай!» Но в пятый раз самолет идет на посадку и врезается в стволы деревьев...

Можно ли сильнее и убедительнее рассказать о святом чувстве дружбы?

Мне хочется отметить еще одну, на мой взгляд, принципиально важную сторону картины. Фильм «Нормандия—Неман»—фильм о войне. Фильм, в котором мы не раз переживаем боль утрат и тяжесть военных бедствий. Но появлялось ли хоть раз у зрителя гнетущее, безысходное чувство, вызываемое некоторыми картинами, авторы которых не скупятся на мрачные краски? Нет! В фильме есть горе, но есть и радость, радость от того, что люди уверенно идут к высокой цели, к победе, которая должна принести миру освобождение и счастье. Чувство оптимизма, живой, яркий юмор—необычайно привлекательное качество картины.

В фильме «Нормандия—Неман» меня тронул правдивый жизненный сюжет, покорила игра французских и советских актеров. Не берусь категорически судить, кто лучше сыграл свою роль—Марк Кассо или Жан-Клод Мишель, Жорж Ривьер или Ролан Менар, Пьер Трабо или Джанни Эспозито, Жак Ришар или Жан Убе и т. д. По-моему, все они достаточно хорошо справились со своей задачей. Некоторые претензии у меня есть к своим соотечественникам. Мне кажется, что интереснее, ярче, своеобразнее могли быть сыграны и капитан Тарасенко (Н. Рыб-

ников), и полковник Синицын (Н. Лебедев), большую «свободу» хотелось бы ощутить и в поведении генерала Комарова (В. Доронин).

В наших газетах было много положительных рецензий о картине, говорилось об успехе, с которым демонстрировался фильм «Нормандия—Неман» на советских и зарубежных экранах. Нет необходимости повторять все то, что уже сказано.

Несомненно, правдивый фильм о боевом товариществе советских и французских летчиков, фильм, созданный совместными усилиями советских и французских кинематографистов, с большим интересом встреченный как советским, так и французским зрителем, послужит дальнейшему сближению наших народов, лучшему взаимопониманию между нашими странами.

Но я убежден, что этот фильм мог бы быть лучше...

При непосредственной работе над созданием фильма авторы в чем-то отошли от первоначального варианта сценария, напечатанного в журнале «Искусство кино» (№ 7 за 1958 год). Одни изменения положительно сказались на фильме, другие, на мой взгляд, ослабили его.

Думается, что правильно опущен в фильме кусок, где советская летчица спасает француза, вывозя его на самолете «По-2» с места вынужденной посадки из-под самого носа у немцев. Быть может, я ошибаюсь, но мне кажется, что авторам потребовался этот трюк только для того, чтобы ввести в сценарий хотя бы одну героиню. Я не оговорился, назвав это трюком, так как в действительности «По-2» в 1944 году в светлое время суток никогда не перелетали линию фронта. А если бы это и случилось, то вряд ли на таком самолете удалось бы безнаказанно совершить посадку рядом с противником. Все это напоминает малоправдоподобную комедию «Небесный тихоход», кадры из которой никак не могли бы украсить суровый, правдивый и жизнеутверждающий фильм «Нормандия—Неман».

И, конечно, правильно поступили авторы, отказавшись от дикторского текста, которым завершался сценарий:

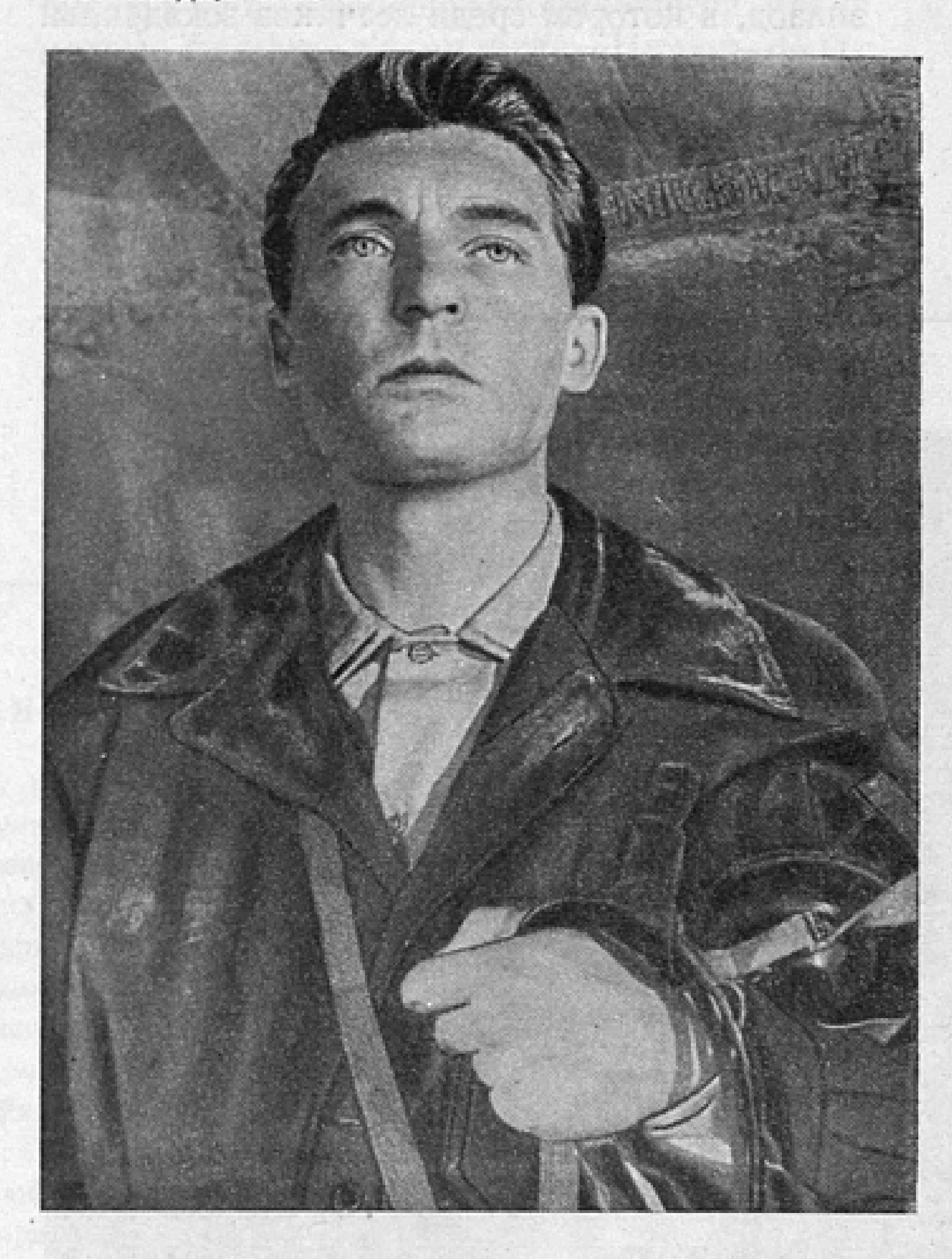
«Бенуа не суждено было погибнуть, де Вильмон тоже останется жить, но Пикар погибнет под Поботеном, Флавье—над Витенбергом, а Шардон сгорит над Кенигсбергом».

Хотя война сурова и безжалостна, хотя не всем защитникам Сталинграда удалось дойти до Берлина, хотя много прекрасных жизней оборвалось на пути от Волги до Эльбы, что правдиво показано на протяжении всей картины, этот звучащий в финале, как приговор, голос диктора вступал в противоречие с оптимистическим строем картины. И отрадно, что это поняли создатели фильма.

Но кое-что, на мой взгляд, они изменили и к худшему.

Нет слов, чтобы выразить боль утраты, когда погибает боевой товарищ. И уж поистине невыносимо, когда по недоразумению товарищ погибает от руки друга. Это прекрасно видно из поведения и русских и французских летчиков, подчеркнуто скупыми, но сильными словами генерала Комарова, безутешным горем Шардона, ставшего невольным виновником гибели капитана Тарасенко и стремящегося найти смерть в бою. Зачем же еще введена ненужная сцена, где лейтенант Зыков наедине с баяном вспоминает друга и на предложение полковника Синицына идти к французам с

«НОРМАНДИЯ—НЕМАН»



раздражением отвечает: «Не могу я к ним идти»? К чему эти ненужные «эмоции», которых к тому же не было в сценарии?

Всем, в том числе и советским летчикам и зрителям, понятна непоправимая трагедия несчастного случая. На войне все может быть. Я мог бы привести несколько примеров, когда наши летчики по ошибке сбивали своих же товарищей. Мне приходилось видеть этих несчастных. Не тех, которые были сбиты, а тех, кто являлся невольным виновником гибели друзей. И, быть может, это покажется кощунством, но поверьте моему боевому опыту, лучше погибнуть от руки товарища, чем оказаться на месте того, от руки которого погиб друг. Ибо случайные «виновники» таких трагедий были обречены на мучительнейшие личные переживания. Но в эти невыносимые минуты самобичевания их друзья, понимая всю сложность создавшегося положения, не отворачивались от них, наоборот, они всячески старались поддержать их морально. И в этом тоже заключалась дружба.

Я считаю также нисколько не оправданным эпизод, в котором среди летчиков эскадрильи «Нормандия», отказавшихся от своих отпусков ввиду начавшегося наступления, нашелся один малодушный, покинувший своих боевых товарищей.

Тут явная, но ненужная погоня за «особым» характером. Но, я бы сказал, поиск осуществлен не в том направлении. Ведь шестнадцать французов прошли довольно трудный путь, прежде чем попали в Россию. Это как раз те добровольцы, которые сами вызываются идти на рискованные и сложные задания. Причем они не просто вызвались, а преодолели существовавшие преграды, чтобы попасть в Россию и сражаться с врагом. Эти люди знали, на что шли, и, несмотря на предупреждение командира эскадрильи в Тегеране, они, прибыв в Россию, сразу вступили в борьбу. Среди этих, можно сказать, «профильтрованных» людей незачем было искать труса. Это идет вразрез с жизненной правдой. Опять-таки в первоначальном варианте сценария этого эпизода нет.

Я летчик и не могу не коснуться чисто профессиональной стороны дела.

Почему французские летчики, прибыв в Россию, решили летать именно на советских самолетах?

В фильме генерал Комаров задает вопрос майору Марселену:

— На каких самолетах предпочитаете летать: английских, американских, русских?

Командир эскадрильи «Нормандия» отвечает:

— Мы приехали, чтобы сражаться вместе с вами... Будем летать на ваших самолетах...

Это звучит неубедительно. Майор прибыл с запада, где наверняка слышал о хороших

«НОРМАНДИЯ—НЕМАН»

«НОРМАНДИЯ—НЕМАН»

качествах американских самолетов. Почему же он, не задумываясь, предпочел советские машины? А по сценарию у французов и не могло возникнуть иного решения. Читая сценарий, я видел французских летчиков, прилетевших на советский аэродром. Я видел, как заискрились задором глаза командира эскадрильи «Нормандия», когда он увидел самолет Яковлева, на котором лейтенант Зыков только что произвел посадку. Майор Дени сразу же пошел к этому самолету и залез в кабину. Остальные французы потянулись за ним. Дени просит у генерала Комарова тут же опробовать самолет в воздухе и, получив на это разрешение, взлетает и выполняет в воздухе фигуры высшего пилотажа. С нескрываемым интересом наблюдают французы за этим полетом. Читая сценарий, я «видел» их восторженные лица. И, конечно же, никакие другие машины не могли их соблазнить после того, как они воочию убедились в прекрасных качествах самолета Яковлева. И именно так, по сценарию, нужно было, на мой взгляд, снимать эту часть фильма. Конечно, маловероятно, что в действительности без знакомства с районом полетов, без детального изучения самолета советский генерал разрешил бы французскому летчику этот вылет. Но зрителю нет до этого никакого дела, зритель понял бы, почему советский самолет французы предпочли английским и американским. И этот небольшой допуск был бы оправдан.

Досадны и те, на первый взгляд, быть может, и мелкие технические шероховатости, которых не удалось избежать постановщику и которые бросаются в глаза.

В одном из кадров фильма падающий на землю горящий самолет еще не успел скрыться за горизонтом, то есть еще находится в воздухе, а на земле уже появился взрыв от его падения.

У летчика де Буасси из пробитой маслосистемы бьет масло, все его лицо забрызгано маслом, глаза его залеплены все тем же маслом, он ничего не видит и в результате разбивается, а на его шлемофоне видны летные очки, которыми в этом случае обязательно воспользовался бы летчик.

Мне бы не хотелось, чтобы некоторые мои критические высказывания заслонили глубоко положительную оценку фильма в целом.

Картина «Нормандия—Неман», несомненно, достойна темы, которую она раскрывает. Я поделился своими мыслями в надежде, что они хотя бы в незначительной степени помогут нашим кинематографистам при создании подобных фильмов.

На этом можно было бы и закончить, но еще одно чувство овладевает мной, когда я перебираю в памяти хорошо запомнившиеся, яркие кадры фильма «Нормандия—Неман».

Это чувство рождает невольный вопрос:

— Почему наши мастера кино до сих пор не создали достойного фильма о советских летчиках, с честью отстоявших небо своей Родины?

Такой фильм просто необходим для нашего подрастающего поколения, стремящегося к неизведанным далям Вселенной.

Однако, будучи оптимистом, я уверен, что такой фильм советские кинематографисты создадут в самое ближайшее время.

Премьера фильма «Нормандия—Неман»

Большой интерес проявили советские люди к фильму «Нормандия—Неман».

На премьеру его, состоявшуюся вскоре после премьеры в Париже, собралось свыше 15 тысяч зрителей, заполнивших Дворец спорта— крупнейший зал столицы Советского Союза.

Выступление министра культуры СССР Н. Михайлова, говорившего о традиционной дружбе народов Франции и СССР, о значении первого опыта совместной советско-французской кинопостановки, было встречено аплодисментами. Горячо приветствовали зрители представленных министром французских гостей: постановщика фильма Жана Древиля, продюсера А. Каменку, актера Ж. Ривьера, летчиков авиаполка «Нормандия—Неман» полковника Л. Кюфо, Героя Советского Союза майора Ж. Андре. На торжественном вечере выступили полномочный министр, советник посольства Франции в СССР Жан де ля Гранвиль, кинорежиссер Г. Чухрай, Жан Древиль, Леон Кюфо и бывший летчик советской авиации полковник запаса К. Федоров.

Торжественные премьеры фильма «Нормандия—Неман» состоялись во многих городах страны. Картина повсеместно пользуется успехом у зрителей.

В. Жданов

Обращаясь к Достоевскому

Заметки о фильме «Белые ночи»

«...Вы прекрасно рассказываете, но нельзя ли рассказывать как-нибудь не так прекрасно?»

Ф. Достоевский, «Белые ночи»

Кинозрителям иной раз приходят в голову недоуменные вопросы по поводу тематики наших кинокартин. Вот, скажем, еще не так давно у нас наблюдалось исключительное распространение историко-биографической темы; на экранах то и дело сменяли друг друга знаменитые полководцы, поэты, ученые, композиторы, словно по какому-то волшебному знаку внезапно явившиеся из седой дали времен и ставшие героями современных кинодрам и кинотрагедий. В те годы мы видели, как водил в морские походы свои флотилии отважный адмирал Ушаков и как враждовал со светским обществом неуживчивый, беспокойный Лермонтов; мы смотрели, как шагал среди цветущих садов Иван Мичурин, и старались проникнуть в тайны науки вместе с великим Павловым; мы следили за тем, как развертывалась кипучая жизнь неистового Виссариона Белинского, и буквально на наших глазах, припадая к народным источникам, создавали свою музыку Глинка и Мусоргский. Нам случалось встречаться на экране и с полководцем Суворовым, и с поэтами Шевченко, Райнисом и многими другими.

Нет ничего плохого в том, что историко-биографических картин выпускали много. Их могло быть и еще больше (вспомним, что у нас до сих пор нет хороших картин, например, о Пушкине, о Гоголе, о Добролюбове и о многих других великих русских людях). Плохо то, что их художественный уровень оставлял желать лучшего; необъятные возможности кинематографа здесь по-настоящему не использовались. И вот что странно: вместо того чтобы заняться улучшением дела, позаботиться о подготовке хороших картин, их вдруг почти перестали выпускать. В один прекрасный день образы великих людей прошлого словно ветром сдуло с экрана. Их славные имена почти исчезли из списка репертуарных новинок, и только, казалось, случайное появление картины о художнике Сурикове или о молодом Маяковском позволяет предположить, что в рабочих планах киноорганизаций где-то еще теплится память о недавних увлечениях в этой области.

Зато теперь началась новая полоса: весь минувший год прошел под знаком энергичной экранизации классиков—Тургенева, Чехова, Достоевского. После успеха «Идиота» вдруг как из рога изобилия начали появляться фильмы на тургеневские, а затем и на чеховские сюжеты. Один за другим вышли «Отцы и дети», затем «Муму», наконец, «Накануне». Кажется, на этом тургеневский поток пока остановился, но неизвестно, что будет дальше: ведь Собрание сочинений Тургенева таит в себе еще немало соблазнов для сценаристов, даже романы его далеко не исчерпаны, а есть еще рассказы из «Записок охотника» и многое другое...

Чем объяснить столь пристальное внимание к Тургеневу? Обилие чеховских фильмов еще понятно: столетие со дня рождения писателя обязывало насытить экран чеховскими образами. Но почти одновременное появление трех полнометражных (что не значит—полноценных) картин на тургеневские сюжеты удивляет. Если даже предположить, что все они безупречно хороши, то все равно в этом внезапном обострении интереса к Тургеневу есть что-то стихийное и бесхозяйственное, несомненно наносящее

ущерб другим темам и другим жанрам киноискусства.

И вот, наконец, «Белые ночи»*. Трудно сказать, почему именно эта ранняя повесть Достоевского остановила на себе взгляд сценариста и режиссера И. Пырьева. Увидел ли он в ней нечто такое, что могло бы затронуть душу советского зрителя? Счел ли он особо актуальной для нашего времени эту повесть о петербургском «мечтателе» и его самоотверженной любви? У нас нет готового ответа на эти вопросы. Мы уверены только в одном: когда И. Пырьев, перелистывая Достоевского, остановил свой выбор на «Белых ночах», он, конечно, не мог не видеть всей разницы между этой повестью и тем романом, который послужил основой его предыдущей большой работы.

Фильм «Идиот» привлек к себе симпатии зрителей ясностью режиссерской мысли, свежестью изобразительного решения, острым воплощением трагического конфликта между чистой человеческой душой и страшным миром зла и корысти. Правда, в нем развивалась лишь одна сюжетная линия большого романа, но это был один из самых значительных социальных романов Достоевского. Уже одно это во многом предопределило успех фильма у современного зрителя.

Иначе обстоит дело с «Белыми ночами». В этой повести, по-своему очень интересной, которую сам Достоевский назвал «сентиментальным романом», социальная тема звучит негромко. В ней мало внешнего движения и нет острого сюжетного развития. Почти вся повесть состоит из диалога—из объяснений двух любящих молодых людей, объяснений то лирических, то патетических, то просто сентиментальных, но слишком мало обещающих кинематографу. И надо отдать должное смелости постановщика: избранный им материал никак не мог оказаться легким или благодарным для воплощения на экране. Трудности были очевидны, необходимость их преодоления—также. Это и привело автора сценария к стремлению использовать и развить все возможности, заложенные в повести, а кое-что и прибавить к ней от себя.

Излишне было бы отрицать законность такого стремления. Расширить рамки литературного произведения, домыслить какие-то линии, может быть, едва намеченные в нем,—это право художника. Больше того, это, пожалуй, его обязанность, если он задумал перевести мысли и образы классической повести или романа на язык современного киноискусства. Мы не раз уже имели возможность убедиться, что кинофильм, добросовестно копирующий страницы того или иного романа, неизбежно приобретает иллюстративный характер; и чем буквальнее он следует тексту, тем больше становится похож на серию иллюстраций к отдельным сценам романа—нечто вроде тех раскрашенных диапозитивов, которыми иногда сопровождаются уроки литературы в школе (это во многом относится к фильму «Накануне», где довольно обстоятельно повторены события тургеневского романа, но недостает смелой и самостоятельной режиссерской мысли).

Следовательно, задача состоит не в буквальном следовании тексту (крайняя осторожность в этом смысле, разумеется, необходима), а в творческом и современном истолковании образов и смысла романа, в самостоятельности художника, который должен на его основе создать н о в о е произведение, отмеченное печатью нашего времени и обогащенное индивидуальностью самого художника, его пониманием текста.

●

Как же осуществил постановщик «Белых ночей» свое право на кинематографическое расширение и собственное истолкование повести Достоевского? Многое в этой области сделано убедительно и порой с блеском. Автором фильма найдена оригинальная композиция, развивающая принципы построения повести Достоевского—рассказ в рассказе. Ему удалось добиться того, что трудная для воплощения на экране история любви, к тому же ограниченная местом действия (все встречи героев происходят на пустынной набережной одного из петербургских каналов), смотрится с интересом и даже увлекает зрителя, особенно если он обладает некоторой долей чувствительности.

Автор фильма привлек к участию в нем способных молодых актеров, так или иначе по-своему решивших стоявшие перед ними задачи. О. Стриженову приходится играть здесь, в сущности, три роли—основную роль собеседника Настеньки, непосредственно построенную на материале повести, и две роли, разработанные автором независимо от До-

* Автор сценария и режиссер И. Пырьев. Оператор В. Павлов. Художник С. Волков. Музыкальное оформление А. Ройтмана. Звукооператор Е. Индлина. «Мосфильм», 1959.

стоевского: героя сновидений и рассказчика, ведущего повествование.

В основной из этих ролей актер создал по-своему интересный образ молодого героя «Белых ночей». Он благороден, отзывчив, несколько нерешителен, в нем много прекраснодушия, даже наивной восторженности. Можно спорить с таким пониманием образа, но нельзя отказать ему в целостности и определенной продуманности. Игра О. Стриженова, уже зарекомендовавшего себя в предыдущих работах, позволяет говорить о его сложившемся даровании, о его умении перевоплощаться в создаваемые образы.

Творческая разработка литературного материала привела к появлению в картине некоторых новых (по сравнению с повестью) эпизодов, введению новых персонажей. Кухарка Фекла, едва упомянутая Настенькой, превратилась в самостоятельную и весьма колоритную фигуру. В сущности, то же самое произошло и с бабушкой, и с женихом Настеньки, о которых слишком мало сказано в повести: теперь они обрели в фильме плоть и кровь, стали определенными характерами и заняли свое место в событиях маленькой драмы. Несколько слов Настеньки о поездке с бабушкой в оперу развернулись в целую серию живых сцен: бабушка, отложив вязание чулка, напевает арию Розины; мы наблюдаем суматоху во время сборов в театр, торопливый отъезд на извозчичьих санках; и, наконец, мы в ложе, во время представления «Севильского цирюльника».

Эти и многие другие сцены убедительно свидетельствуют о мастерстве и опытности постановщика. Его никак нельзя упрекнуть в недостатке изобретательности, в невнимании к деталям, к скрытым возможностям текста, в отсутствии самостоятельного подхода к материалу. Скорее наоборот: здесь более уместно отметить избыток изобретательности. В стремлении усовершенствовать и обновить недостаточно кинематографичную, лишенную ярких красок канву старой повести художник решил расцветить ее неожиданно пышными узорами. Вот здесь-то и начинаются наши разногласия с постановщиком фильма.

●

На долю молодой актрисы Л. Марченко пришлась трудная роль—показать душевные движения своей героини, снятой главным образом крупным планом. При отсутствии внешнего движения, при небольшом еще опыте актрисы—это, конечно, задача весьма нелегкая.

И не удивительно, что она играет прежде всего самое себя; играет иногда трогательно, иногда тонко передавая девическое наивное лукавство и в то же время иной раз забывая, что ее Настеньке всего 17 лет, что она предельно скромна и чиста, совершенно по-детски непосредственна и житейски вполне неопытна. Актриса мало задумывается над тем, что переживания ее героини имеют более чем столетнюю давность и уже поэтому требуют особого внимания. Конечно, искусством перевоплощения редко кому удавалось овладеть с первых же шагов, и в этом смысле у молодой способной актрисы все еще впереди. Но здесь возникает один вопрос: не слишком ли разнообразно и щедро показана в фильме Настенька?

Вот об этой щедрости хочется поспорить с постановщиком. Прежде всего, нам кажется, что она наносит ущерб правдивому и точному раскрытию образа и, кроме того, часто вредит самой актрисе. Ведь Настеньке, как и многим другим героиням русской литературы, начисто противопоказано всякое позирование, любование собой. И Достоевский, надо думать, писал свою повесть отнюдь не в расчете на бенефис актрисы, которой суждено будет играть роль Настеньки,—его замысел был куда проще. Вот почему те средства, с помощью которых раскрывается этот образ на экране, должны соответствовать замыслу писателя, то есть создавать у нас, зрителей, ощущение скромности и застенчивости бедной девушки.

Странно, что эта бедная девушка, живущая со слепой бабушкой на доходы от полунищего жильца, то и дело меняет свои наряды, почти всякий раз являясь перед нами то в новом платье, то в новой шляпке. Неправдоподобие даже в частностях всегда коробит; но дело не только в этом: забота о внешнем, о показном в чем-то разрушает психологическую основу образа, вступает в противоречие с уже сложившимся представлением о героине повести. Не говорим уже о том, что здесь забыта одна простая вещь: ведь вся прелесть такого существа, как Настенька,—в нем самом, в его юности и чистоте.

Стремление «расцветить канву» довольно отчетливо проходит через всю ленту и достигает одной из своих вершин в изображении

«БЕЛЫЕ НОЧИ»

тех мечтаний, которым предается герой повести. Это один из ее главных смысловых моментов. От того, как будет понят и решен этот момент, зависит многое: и трактовка главного героя, и оценка смысла всего произведения.

●

Достоевский в своих ранних повестях не раз углублялся в поиски своеобразного типа петербургского мечтателя, одного из тех обездоленных судьбой «маленьких людей», каких немало появилось в литературе сороковых годов, развивавшейся под знаменем Гоголя и Белинского. В отличие от многих своих собратьев герой «Белых ночей»—человек мыслящий, начитанный, остро восприимчивый. Он глубоко страдает от своего вынужденного одиночества и находит облегчение только в собственном внутреннем мире, в который погружается с болезненным самозабвением, со страстью. Не умея постоять за себя, он не может вырваться из той пошлой и низменной среды, которая его окружает. Но способность мечтать постепенно заменяет ему все виды реальности, и он превращается не просто в одного из жалких обитателей петербургских углов, а в мечтателя, умеющего находить в своих грезах убежище от жизненных невзгод, от господствующего зла и несправедливости.

При этом он не теряет способности остро ощущать и осуждать собственную бесполезность, бессилие и, в конце концов, пошлость своего существования. Характеризуя свою жизнь, герой «Белых ночей» сам определяет ее как «смесь чего-то чисто фантастического, горячо-идеального и вместе с тем (увы, Настенька!) тускло-прозаического и обыкновенного, чтоб не сказать: до невероятности пошлого».

Можно представить себе такого мечтателя-бездельника, который не знает, чем себя занять, а потом белой ночью встречает на набережной девушку и увлекается ею. Но с нашим мечтателем дело обстоит не так просто.

Чтобы яснее понять суть этого образа, надо вспомнить, что он появился в ту пору, когда лучшие русские люди мучительно размышляли над тем, как воплотить свою жажду действия в практические дела, и, не находя ответа, иной раз отступали перед давящей громадой мрака и зла—одни опускались в безысходную пошлость, другие погружались в мир романтических мечтаний, и лишь немногие умели нащупать пути, ведущие в мир борьбы и живого дела.

Достоевский в образах своих мечтателей сумел наметить, пусть не вполне отчетливо, реальную идеологическую проблему эпохи—проблему противоречия между идеалом и дей-

ствительностью, трагического несовпадения между мечтой и реальностью. Над поисками философского ключа к этой жгучей проблеме бились и Белинский, и Герцен, и другие люди сороковых годов. И если бы с этой стороны, на этом фоне рассмотреть образ мечтателя из «Белых ночей», стало бы гораздо яснее, насколько важны те страницы повести, что посвящены его мечтаниям.

О чем же он мечтает?—«Да обо всем...— отвечает сам герой,—об роли поэта, сначала непризнанного, а потом увенчанного; о дружбе с Гофманом; Варфоломеевская ночь, Диана Вернон, геройская роль при взятии Казани Иваном Васильевичем... собор прелатов и Гус перед ними, восстание мертвецов в Роберте...» И дальше в исповеди мечтателя фигурируют сражение при Березине, Дантон, Пушкин и т. д.

Исследователи давно уже обратили внимание на то, что в этом беспорядочном перечне героев и событий намечена целая программа романтических увлечений мечтателя. Не случайно он видит себя то в роли поэта, то в качестве друга знаменитого поэта-романтика Гофмана. Его фантазию питает мысль о борцах и революционерах, недаром названы имена Дантона и Яна Гуса, сожженного на костре. Жажда активного действия угадывается в словах о событиях русской истории. О романтической рыцарской любви напоминает имя Дианы Вернон, гордой аристократки из романа Вальтера Скотта «Роб Рой». Многозначительны и упоминания о Варфоломеевской ночи (несомненно, воспринятой через «Хронику времен Карла IX» Мериме), и о музыке Мейербера, о его опере «Роберт-Дьявол».

«БЕЛЫЕ НОЧИ»

Все эти имена и факты вызывали определенные ассоциации в сознании людей сороковых годов; например, оперу Мейербера «Гугеноты», написанную на сюжет упомянутой книги Мериме, в те годы передовые люди воспринимали как «музыку революции». И автор «Белых ночей» вряд ли случайно назвал именно эти, а не другие имена, когда хотел обрисовать круг увлечений своего мечтателя. Должно быть, у него были какие-нибудь основания поступить именно так, а не иначе.

Таким образом, выяснение вопроса, о чем мечтает герой «Белых ночей», — совсем не праздная затея. И разрешить этот вопрос средствами кино оказывается не так-то просто. Это серьезная художественная задача. Вот поистине классический случай, когда создатель кинофильма имеет полную возможность проявить творческую смелость, то есть дать свое истолкование одной из важнейших страниц повести, осветив тем самым и фигуру ее центрального героя. Постановщик «Белых ночей» не отказался от этой возможности, но, вместо того чтобы расшифровать намеки, содержавшиеся в исповеди мечтателя, он предложил свой вариант его мечтаний, весьма отличный от того, что имел в виду Достоевский.

Нельзя сказать, что этому эксперименту недостает смелости или даже непринужденности в обращении с материалом. Напротив! Но одной смелости здесь оказалось мало. И когда мы смотрим разыгранную по всем правилам сцену дуэли на рапирах, происходящую под сводами мрачного феодального замка, а затем наблюдаем торжество победителя, пронзившего свою жертву в честь прекрасной дамы; когда мы оказываемся вместе с героем в ослепительном гареме какого-то восточного владыки, посреди роскошных одалисок и тучных евнухов, то мы не можем отделаться от ощущения ненужности того, что происходит на экране.

Цикл вставных новелл, неожиданно ворвавшихся в повествование, завершает самая удивительная из них. Наш мечтатель, позабыв об ужасающей робости, какую он всегда испытывал при виде женщин, танцует

где-то на балу. В вихре вальса поминутно меняются его дамы, одна уступает место другой. На губах мечтателя—довольная и небрежная улыбка светского льва, привыкшего к легким победам.

Неужели вот к этому можно свести те мечтания, которым предавался герой «Белых ночей»? Ведь банальность этих картин, по сути дела, снимает всю философскую проблематику повести и превращает образ благородного мечтателя в заурядную личность, нечто среднее между Хлестаковым, помышляющим о красивой жизни, и поручиком Пироговым из «Невского проспекта».

Поразмыслив, можно догадаться, что все это, как и в случае с переодеванием Настеньки, делается во имя одной цели, которую можно определить как стремление к зрелищности, декоративности. Любыми способами «расцветить канву»! В этом есть оттенок какого-то недоверия к избранной теме и к зрителю. Есть опасение: а вдруг все окажется слишком просто, слишком буднично? Отсюда, видимо, и рождается эта подчеркнутая красивость, не оправданная ничем пышность, вступающая в противоречие с предметом изображения и с эстетическим вкусом.

Ампирные тенденции до сих пор еще дают себя знать в нашем искусстве. Совсем недавно мы наблюдали в фильме «Накануне», как скромная кунцевская усадьба помещиков Стаховых превратилась по воле режиссера в обширное поместье с роскошным палаццо, громадными колоннами, бесконечными аллеями, и все это противоречило бытовому укладу той среды, в которой выросла Елена Стахова. Но одно дело—усадьба как место действия для нескольких эпизодов, и другое дело—декоративность, возведенная в принцип, ставшая основным приемом разработки темы и воплощения сюжета.

Надо сказать, что петербургские повести Достоевского—менее всего подходящий материал для применения указанного принципа. Кто не помнит своеобразный мир этих повестей, с их бедными каморками и подвалами, с их обитателями—женщинами, бледными, как росток, выросший без солнца, с тонкой полупрозрачной кожей, молодыми людьми, погруженными глубоко в себя, подавленными страшными обстоятельствами окружающей жизни, наконец, со всей этой призрачной, даже болезненной атмосферой северной столицы, где в неверном свете белых ночей...

«БЕЛЫЕ НОЧИ»

Позвольте, а где же белые ночи? И тут зритель начинает напряженно перебирать в памяти «петербургские» эпизоды недавно виденной картины. Нет! Как это ни удивительно, но в картине все-таки нет того, без чего невозможен Петербург Достоевского. Вспоминаются отлично снятые оператором В. Павловым кадры пустынных улиц, набережных, мостов, мелькают каменные громады домов, этажи, лестницы... Все это есть в картине. И все это залито ровным условно-театральным светом розоватого оттенка. Где же белые ночи? Неужели и они принесены в жертву краскам? Неужели и они оказались слишком бесцветны, слишком прозрачны для этой картины?

Стремление к декоративности неизбежно мстит за себя, особенно при соприкосновении с русской литературой, глубоко чуждой этому качеству. И мстит по-разному. Иногда оно оборачивается, например, своей противоположностью—натурализмом. На экране—фигура рассказчика, от имени которого ведется повествование. Это тот же знакомый нам мечтатель, но, боже, во что он превратился! Мы с великим трудом узнаем в этом опустившемся старике того самого молодого человека, который на скамейке возле каменного парапета когда-то бойко описывал Настеньке свои мечтания. Теперь все позади—и прежние пустые мечты, и Настенька, дав-

но вышедшая замуж. В жизни этого полуразвалившегося, давно не бритого человека не осталось решительно ничего, кроме воспоминаний о той, которую он сам безропотно уступил другому.

Мечтатель стал отвратительным сентиментальным пьяницей. Трясущимися руками наполняет он стакан, повторяя жалкие и бессильные слова о своей неугасшей и вечной любви. Слезящиеся глаза, гнилые зубы (много гнилых зубов!), мокрый рот... Да, режиссер не поскупился на краски, чтобы показать нам, до чего доводит человека любовная неудача. Не хочется даже вспоминать это ужасное лицо, заросшее рыжей щетиной, хотя именно оно обрамляет собой всю картину—начинает и завершает ее, вызывая у зрителя самое гнетущее чувство.

Но чем же все-таки оправдано столь прямолинейное изображение человеческого распада (кстати сказать, талантливо исполненное актером)? Не уводит ли нас эта натуралистическая тенденция все дальше и дальше от Достоевского, незаметно подменяя большую мысль его повести чем-то ей противоположным?

Ведь в жалком образе опустившегося старика нет и намека на тот светлый, именно светлый финал, которым увенчаны «Белые ночи». «Да будет ясно твое небо,—говорит здесь рассказчик, обращаясь к возлюбленной,—да будет светла и безмятежна милая улыбка твоя, да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастия, которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу! Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..»

Вот какой мыслью проникнута эта повесть о самоотверженной любви, озаряющей все вокруг и делающей человека счастливым на всю жизнь (к пониманию этой мысли близко подошел О. Стриженов в последней сцене объяснения с Настенькой). Значит, не напрасно прожита жизнь, если сердце сумело сохранить в себе такое сильное чувство. Ту же самую мысль можно прочесть и в строках из стихотворения Тургенева «Цветок», предпосланных повести в качестве эпиграфа. В стихотворении говорится:

Знать, он был создан для того,
Чтобы побыть одно мгновенье
В соседстве сердца твоего.

Это мысль гуманистическая, полная веры и оптимизма. Какая же необходимость заставила от нее отказаться? Во имя чего она подменяется в картине назидательным рассказом о том, как несчастная любовь приводит человека к гибели?

В русской литературе есть немало хороших книг—романов, новелл и повестей, способных обогатить наше киноискусство. Но, выбирая те из них, какие могли бы стать кинофильмами, вряд ли можно отрешиться от интересов и духовных запросов современности, от самых серьезных размышлений по этому поводу. Ведь речь идет о большом деле—общественном и государственном. Речь идет о самом массовом из искусств. А при этих условиях критерий выбора материала для экранизации не может быть случайным.

Мы не хотим сказать, что «Белые ночи» с их темой чистой любви не заслуживали воспроизведения на экране. Может быть, и заслуживали. Но окончательно убедиться в этом нам помогла бы такая интерпретация повести Достоевского, которая раскрыла бы ее подлинный этический смысл, ее философское и художественное содержание.

С. Фрейлих

Люди и обстоятельства

Шесть человек строят дорогу. Дорогу на заброшенном участке, для которого не дали ни надлежащей техники, ни нужного количества рабочей силы. Неожиданно эта дорога оказывается отрезком большой магистрали: по ней мчится для выполнения государственного задания поток машин. Эта сцена волнует нас, потому что в ней не только итог труда, но и итог человеческих отношений шестерых людей, которые вначале были на обочине жизни, а теперь влились в стремительный народный поток.

Таково содержание новой картины «Все начинается с дороги»*.

Фильмов о современности выходит теперь много, но, к сожалению, это не всегда доставляет большую радость зрителю—многие картины лишь эксплуатируют важную тему, не находя для нее достойного воплощения.

Вот, например, два фильма—«Горячая душа» («Ленфильм») и «Его поколение» (Киевская студия), посвященных рабочим-металлургам. В них один и тот же изъян: на экране обильно льется расплавленный металл, но пламя не озаряет души людей— они остаются непознанными. Про такие картины иногда пишут: авторы показали производство, но не показали личность человека. Это не совсем так, ибо если не раскрыта природа человеческих отношений, то и производство показано не глубоко, а лишь с его внешней, технологической стороны.

Маркс показал в «Капитале», как кустари-ремесленники, экспроприированные капиталистом и посаженные под крышу одной фабрики, неизбежно превращаются в класс пролетариев. Изучая вопросы п р о и з в о д с т в а, великий ученый открыл отношения л ю д е й, открыл, что капитализм сам себе готовит могильщика и что этот процесс неизбежен.

В социалистическом обществе отношения между людьми формируются осознанно, но в них тоже есть своя объективная необходимость: процесс духовного расцвета личности объективно связан с ускоренным развитием социалистического производства.

Однако то, что советский человек делает историю по плану, слишком часто воспринимается в киноискусстве прямолинейно, упрощенно. Субъективная воля человека здесь не показана во взаимосвязи и во взаимозависимости с объективной необходимостью жизни общества.

Как, например, часто решается тема возрождения колхоза? Сначала председателем был пьяница, потом лихоимец, потом какой-то еще плохой человек. Теперь пришел хороший человек—и сразу колхоз разбогател. Конечно, конкретные люди решают успех дела, как, скажем, в войну—конкретные люди воевали и побеждали, захватывали траншеи противника, одни из них погибали, чтобы другие продвинулись дальше. Для конечной победы эти люди должны были обладать высокими моральными качествами. Но за этим была и историческая неизбежность. Именно историческая неизбежность, но не фатальная предопределенность. Историческая необходимость сама должна встретиться с человеческой волей, чтобы реализоваться, и сама же она эту волю рождает.

Фильм о войне «Рядовой Александр Матросов» не удался потому, что там человек просто подошел к доту и закрыл грудью амбразуру. Мы не увидели, как человек освободился от

* Сценарий Д. Храбровицкого. Постановка Н. Досталя и В. Азарова. Оператор И. Слабневич. Художник Б. Царев. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор В. Шарун. «Мосфильм», 1959.

страха, а поэтому не узнали, как это трудно было сделать. Подвиг на экране не состоялся. Надо было показать обстоятельства, заставившие человека его совершить. Только так пытаясь изобразить героя, мы не изменяем мудрому закону реализма: тип раскрывается в типических обстоятельствах.

Ошибочно думать, что сознательность современного человека заключается в том, что он легко делает все, что захочет. Он считает, что нехорошо ломать семью,—и тут же бросает любовницу; он считает, что лучше мост построить не за год, а за шесть месяцев,—и строит его досрочно. При таком подходе за кадром остается борьба, а на экране—лишь исполнение желания. Мы думаем, что этим облагораживаем и возвышаем героя, а на самом деле всего лишь схематизируем его, ибо в жизни все происходит гораздо сложнее: не только человек диктует свою волю обстоятельствам, но и они заставляют его действовать определенным образом. Игнорируя это, мы не можем показать человека самим собой, то есть все разнообразие человеческих характеров, которые рождает жизнь.

Можно по-разному показать подвиг Гагановой. Проще так: утром человек проснулся и сказал: «Я сегодня совершу что-нибудь доброе для людей»,—и, жертвуя личными интересами, переходит в более плохие условия работы, чтобы и там стало хорошо. Здесь суть дела искажается чудовищным упрощением. Мы не узнаем самого интересного—что происходило в душе героини, какие стимулы диктовали ее поступки. А они были, эти стимулы. Прежде всего в самой героине—ее качества человека высокой нравственности, всегда открытого благородным порывам. Но нельзя все свести к извечному стремлению передового человека посвятить себя людям. Здесь это извечное стремление должно преломиться в конкретном желании, отражающем сегодняшнюю необходимость ускоренного движения вперед. Только так мы можем показать драматизм жизни и социальный смысл подвига героини. И победа Гагановой, и победа рязанских колхозников—это выход из затруднительного положения. Это борьба и подвиг современного человека. Без этого мы не покажем и вечное в человеке и только сегодняшнее, рожденное обстоятельствами нашей социалистической жизни. Но если мы именно так покажем жизнь в фильме, его будут смотреть с интересом и у нас, и за рубежом, ибо он откроет характер и время, породившее его. Такое искусство всегда занимательно.

В картине «Все начинается с дороги» труд не изолирован от духовной жизни героев, производственная победа связана с крушением индивидуализма в их душах. В лучших эпизодах картины мы увидели не только, как люди работают, но и как они формируются. Люди не только построили дорогу, но и построили самих себя.

Реальный образ создала в картине актриса В. Владимирова. Ее Екатерина Ивановна пришла на стройку с коровой. Женщина занималась продажей молока, а в свободное время работала в бригаде—к этому привыкли на заброшенном, малоконтролируемом участке.

В фильме очень конкретно выражена мелкособственническая сущность Екатерины Ивановны, показаны привычки и взгляды на жизнь, рабом которых она была. Самая тяжелая из них—отсутствие веры в то, что человек может быть хорошим. Вот почему она, не задумываясь, обвиняет Шурку в пропаже трехсот рублей. Екатерина Ивановна не заметила, что Шурка уже давно другой человек. Позже она также не сразу заметит, что и сама становится другой,—и в этом правда ее характера. Мы видим процесс перерождения ее: возвышенная цель и живой пример окружающих дисциплинируют ее и делают свободной.

В этом отношении интересен и характер Шурки. Роль его исполнил артист С. Гурзо. «Реабилитировав» себя после ряда неудач и напомнив о своих первых интересных работах в «Молодой гвардии» и «Смелых людях», Гурзо тоже раскрыл биографию своего героя. Его Шурка в прошлом побывал в заключении.

В нарушении моральных норм жизни он прежде и видел свою независимость. Он даже гордился тем, что обманывал людей. Его не мучила совесть, когда прораб Копылов делал приписки к его выработке, за что при весьма прохладной работе Шурка получал приличное вознаграждение. Но в конце концов Шурка тоже изменился. Изменился внутренне. То, что в нем было запрятано глубоко и едва совсем не угасло, вдруг стало явным. Это произошло тогда, когда Шурка стал нужен людям, когда жадно набросился на работу. Его разбудили тем, что поверили в него. Зритель запомнит слезы на глазах Шурки, когда он без ботинок и пиджака (он их

продал, чтобы отдать деньги Екатерине Ивановне, хотя и не брал их), уходил из бригады, думая, что уходит навсегда.

В сложные взаимоотношения вступают люди в картине, оказывая друг на друга своими поступками решительное воздействие. Вот вечером в палатке Шурка и Генка ведут разговор о любви. Шурка крайне упрощает этот деликатный вопрос, он стыдит Генку за то, что тот робок и неопытен «с бабами». Сам он, Шурка, знает, как с ними обращаться. Чтобы продемонстрировать свою доблесть на этом поприще, он тут же выходит к находящейся за палаткой Наде, именно к той Наде, которую первой любовью полюбил Генка, не смея сказать ей об этом. Нахально и самоуверенно задернул Шурка палатку, и Генка остался один, прислушался. Молодой актер А. Демьяненко хорошо сыграл эту немую сцену. Неужели Шурка прав, может быть, все действительно так просто, так грубо?! Генка ждал своего приговора. Вдруг раздается пощечина, и Шурка входит обратно в палатку смущенный неожиданным оборотом дела. Генка торжествует.

В связи с образами Екатерины Ивановны, Генки, Шуры, Нади следует сказать и следующее. Все они показаны со своими слабостями, иногда даже пороками, без которых мы бы не увидели сложности развития и совершенствования этих людей. Однако здесь нет ничего от теории «живого человека», сторонники которой в свое время считали необходимым для оживления героя придавать ему определенный процент отрицательных черт. Напомним, что рецидивы этой «теории» повторились несколько лет назад в ходе дискуссии о так называемом идеальном герое. Финал произведения всегда является проверкой того, механически ли соединены положительные и отрицательные стороны в человеке или они являются естественным результатом сложности характера, понятого диалектически. Сколько фильмов мы знаем, где герой, «исправившись», перестает быть интересным: утрачивая отрицательные черты своего характера, он утрачивает характер вообще. И тогда мы не радуемся, что герой исправился, а жалеем об этом, ибо что может быть скучнее неинтересного человека!

В фильме «Все начинается с дороги», в его лучших сценах, перед нами пример, когда сложность характера героя идет от сложности жизни и люди, совершенствуясь вместе с ходом жизни, действительно становятся более

«ВСЕ НАЧИНАЕТСЯ С ДОРОГИ»

интересными, душевно богатыми, обнаруживая перед нами красоту своей натуры.

Однако современная тема не может быть успешно решена лишь изображением и с-п р а в л я ю щ е г о с я героя или человека, характер которого находится в процессе становления. Разумеется, тема становления нового героя была и остается важнейшей темой нашего искусства. Здесь одержаны выдающиеся победы советского кино: это и Чапаев, и Полежаев, и Александра Соколова. Но искусство неизбежно обращается и к той активной, наступательной силе, которая возглавляет процесс становления жизни. Поиски героя на этом пути связаны не только с развитием, условно говоря, «чапаевского» начала, но и с развитием начала «фурмановского». Новаторство нашего искусства на этом участке проявилось с особой силой. Вспомним такую художественную победу на экране, как образы Ленина, Шахова или недавно созданный образ рядового коммуниста Губанова.

Мы не собираемся сравнивать эти образы как художественное достижение с образом главного героя картины «Все начинается с дороги» бригадира Степана. Нет, достижение в данном случае более скромно. Речь идет о другом—о сходных принципах и о традиции в изображении характера положительного героя, традиции, которая должна развиваться.

«ВСЕ НАЧИНАЕТСЯ С ДОРОГИ»

Характер Степана не совершает эволюцию, он не меняется, а скорее узнается. Такой путь создания характера труден, однако он плодотворен, разумеется, если в самом узнавании его мы достигаем истины.

Актер В. Авдюшко хорошо чувствует своего героя и чувствует время, которое определило его неповторимые черты. Степан активен, но ему чужда высокопарная фразеология. Он склонен к раздумью, способен возмущаться неполадками жизни, но это идет не от скепсиса, а от стремления сделать действительность лучше, красивее. Каждый поступок Степана постепенно приоткрывает нам его внутренний мир, его жизненное кредо.

И здесь следует сказать о принципиальности конфликта героя с прорабом Копыловым.

Сначала Степан кажется жестоким, когда решительно пресекает приписки к зарплате рабочих, которые делает прораб. Прораб, напротив, здесь добр. Но доброта Копылова призрачна: вряд ли свои деньги он стал бы так легко отдавать рабочим. Жестокость Степана оборачивается справедливостью, а затем требовательностью к людям. Копылов своей «добротой» губил их, губил тем, что не верил в их способность совершить большие, хорошие дела. Когда потребовалось досрочно завершить работу, Копылов просит прислать «настоящую бригаду», а эту расформировать и людей разослать по другим участкам. Здесь-то и проявляется правота Степана—он берет на себя ответственность за всю бригаду и идет с ней на штурм, в небывало короткое время заканчивая постройку.

В конфликте Степана и Копылова нет классового противоречия, но он по своей сути антагонистичен. Копылов—не чуждый нам человек. Опытный актер П. Константинов играет мягко, с юмором. Такой тип человека довольно распространен в жизни, но его линия поведения несовместима с принципами Степана. Конфликт их разрешается не примирением, а преодолением.

Авторы не назойливы в подчеркивании качеств Степана. Как будто бы они ни на чем не настаивают. Они находят средства убедить нас в его высокой интеллектуальности, хотя ни разу мы не видим его за чтением книги. Степан «читает» в душах людей, понимает их состояние. Неудачно обернулось замужество Нади. Она не рассказывает об этом Степану, она только плачет у своего катка. И Степан сам догадывается почему. И он тоже ничего не говорит, а только в ярости ударяет кулаком по броне катка, но тут же сдерживает себя. Окружающие спрашивают, в чем дело, почему вернулась Надя. «Погода в Сочи плохая»,—говорит Степан, ограждая Надю от любопытных.

Своеобразие Степана как художественного образа есть проявление главного, основополагающего в современной жизни начала, воплощающего преобразовательную энергию нашего поколения. Именно в этом направлении развивая характер, автор сценария Д. Храбровицкий, режиссер В. Азаров, завершивший постановку, начатую покойным Н. Досталем, и актер В. Авдюшко добились типического обобщения в образе героя.

И при всем этом образ Степана, увы, не стал тем, чем он мог стать в современном киноискусстве. Показывая так называемую личную жизнь Степана, авторы упростили свою задачу.

Вспомните, каким герой представлен во взаимоотношениях с женщинами. Степан расходится с женой и находит свое счастье с Аннушкой. Здесь намечен интересный конфликт, отвечающий теме картины, которая противопоставляет людей широких горизонтов (такой должна предстать перед нами и Аннушка) и людей эгоистичных, без большой цели (к ним, по замыслу, относится жена Степана Даша). Однако здесь уже господствует не правда жизни, а драма, сконструированная из искусственных сюжетных линий».

Фильм начинается с конфликта Степана и Даши. Они стали чужими людьми, даже дочь не может больше удержать их рядом. Степан уезжает строить новую дорогу, Даша не может покинуть дом, благоустроенный с таким трудом. Что ж, такой конфликт вполне реален, он, повторяем, мог быть уместен и в

данном сюжете. Беда только в том, что он перекочевал сюда из других картин в весьма упрощенном варианте, при котором в хорошей квартире почему-то хотят жить лишь ограниченные люди, а положительные—и в этом их положительность—обрекают себя на неудобства. Конечно, мещанин хотел бы все получить сразу и только для себя, его не интересуют все. Вот почему против такого низменного идеала мы выдвигаем идеал человека, умеющего служить интересам общества. Но это ничего общего не имеет с ходячей в искусстве схемой, которая верную мысль упрощает, превращает в штамп, а следовательно, доводит до абсурда. Итак, само стремление Даши удержать мужа, остаться в доме, уют которого создан, вероятно, больше всего ее руками, должно было представить ее с отрицательной стороны. Так и был разыгран эпизод разрыва, но мы ему не поверили, несмотря на хорошую игру Н. Мордюковой, исполняющей роль Даши, и герою здесь никак не сочувствовали.

Еще более неправдоподобно развиваются отношения Степана с Аннушкой (Л. Хитяева). Их стройки рядом, и они часто встречаются. Она любит его, но не хочет принадлежать ему, пока он еще чужой муж. А он не принимает решения, потому что не знает, как быть с дочерью, без которой, как теперь оказывается, не может жить. Все это показано неубедительно.

Но обязательно ли в каждой картине показывать любовь героя? Разумеется, эта тема неисчерпаема, но если автору нечего об этом сказать, то, может быть, лучше ее и не касаться вовсе? Однако тогда могут спросить: «Разве можно без этого всесторонне отразить жизнь героя?» Но ведь в данном случае любовь ничего не прибавила, более того—она «убавила», как и в другой, тоже хорошей картине—«Отчем доме», где вдруг ни с того ни с сего начался роман юной героини с председателем колхоза. Нет, здесь не может быть никаких правил! И поскольку шла уже речь о традициях, вспомним еще раз Шахова. Критики никогда не упрекали фильм «Великий гражданин» в том, что герой не показан в семье, в личной жизни. Об этом никто просто и не подумал. Герой раскрывался перед нами во всей полноте своего характера и давал нам возможность домыслить его и в тех ситуациях, в которых не был показан. В этом сила искусства.

Мы сказали о главной удаче картины и о главном ее недостатке—они в равной степени принципиальны, ибо отражают внутри самой картины борьбу разных подходов к современной теме в киноискусстве.

Есть в картине и частные промахи. Это ее начало. Оно дано как воспоминание Степана о прошлом. Но поскольку это именно воспоминание, его не надо было снимать оператору И. Слабневичу как абсолютную достоверность, реально происходящую перед нами.

Зато великолепно снята сцена, в которой Степан выбегает в поле и возвращает обратно Шурку. Между ними косогор и дорога через овраг. Этот путь прошел Шурка, он уже далеко, теперь должен пройти его Степан. М е с т о д е й с т в и я здесь помогает полнее выразить драматическую ситуацию, а благодаря удачно найденной точке съемки косогор выразительно вписан в композицию кадра. Сцена развивается без диалога, при таком построении она и без слов передает нам внутреннее состояние героев.

Но лучшая сцена в картине—ее финал. Поток машин на широком экране захватывает зрителя. Но масштаб изображения здесь возникает изнутри: сценарист сумел так построить действие, что итог строительства совпадает с итогом душевной перестройки людей. Машины проходят потому, что сделана дорога, дорогу успели сделать люди, поверившие в свои силы.

В этой сцене интересно и операторское решение. Поток машин идет вечером, ночью, утром, меняются точки съемки потока—это вносит разнообразие в изображение, меняется и освещение, но три разных плана составляют в монтаже как бы единую картину, нарастающую в своем драматическом напряжении.

Удачно здесь и режиссерское решение финала. Постановщик показал машины пустыми. Что-то в машины будет нагружено, потом сядут в них какие-то люди, но это будет потом, это будет уже другая картина, а сейчас нам важно еще раз взглянуть на лица наших героев, которые, совершив трудовой подвиг, спят у обочины дороги богатырским сном. Здесь и надо было кончать фильм, ибо все уже сказано. И жаль, что герои, проснувшись, объясняют, что с ними произошло и какие они теперь хорошие. Надо больше доверять своему искусству и своим зрителям. Ведь им уже ясно, что вместе с потоком машин в большой мир вышли и герои фильма.

Рецензии и заметки

И. Левшина

Красиво страдая

Среднеазиатские студии не балуют нас фильмами на современную тему. И поэтому в каждом новом фильме о сегодняшнем дне хочется прежде всего увидеть его достоинства.

В новом фильме киностудии «Узбекфильм» «Когда цветут розы» * немало настоящих находок.

Удача фильма—игра великолепного актера Р. Пирмухамедова в роли «Мамаши» и, что совершенно неожиданно, выступление общепризнанного «злодея» А. Джалилова в «положительной» роли мастера Кадыра.

В образе немногословного пожилого мастера что-то и от традиционной восточной мудрости, и просто от характера сдержанного, волевого человека, старого кадрового рабочего. Кадыр редко говорит, еще реже улыбается, но тем обаятельнее его улыбка и весомее слова. Нежность к розам и нежность к людям на первый взгляд никак не вяжутся с его аскетическим лицом и тяжелым взглядом. И вместе с тем, просмотрев фильм, уносишь в памяти цельный и человечный образ старого Кадыра.

Характер Кадыра в исполнении А. Джалилова чем-то родствен образу пустыни, созданному оператором Г. Гарибяном. Оператор так сумел показать грозное лицо пустыни, что, несмотря на всю свою неприкрашенную реалистичную суровость, она не только величественна, но и поэтична. Еще не покоренная человеком, она уже склонила перед ним голову и позволяет ему увидеть скрытую в ней поэзию будущего цветения и плодородия.

* Сценарий К. Файзулина. Постановка К. Ярматова. Оператор Г. Гарибян. Художник В. Еремян. Композитор С. Юдаков. Звукооператор Д. Ахметов. «Узбекфильм». 1959.

Нельзя не сказать здесь, что вся картина снята очень поэтично, в общей для оператора и художника В. Еремяна манере «акварельного письма»

Приятна в картине и героиня Дильбар (артистка С. Азаматова)—молодая, обаятельная, красивая. Начинающей актрисе можно пока простить и неуверенное поведение перед аппаратом и некоторое однообразие мимических средств—ведь это первая большая драматическая роль студентки Ленинградского хореографического училища...

К глубокому сожалению, все отмеченные нами достоинства—лишь «приятные находки». Они еще не решают успеха фильма. За всем этим стоят вещи куда более принципиальные—отсутствие ясного замысла, четкого сюжета, правды многих характеров...

Несмотря на жанр «киноновеллы» (как определили фильм его авторы), мы не можем найти в картине ясной линии действия, глубины и емкости материала; наоборот, удивляешься «многосюжетности» фильма, его композиционной разбросанности, искусственности и условности ситуаций. Несколько разнородных сюжетов объединены в фильме лишь присутствием героини и чисто формальными «мостиками».

Обратимся к действию.

...Дильбар, девятнадцатилетняя студентка гидрологического техникума, первый раз в жизни уезжает из дому. Она едет на производственную практику в пустыню.

Не представляя себе, что значит в пустыне каждая травинка, Дильбар срывает в палисаднике розу, любовно выращенную мастером Кадыром. Кадыр

прощает девушку. Она для него тоже прекрасная роза, которую надо пестовать, как и любимые цветы.

Красивая и самолюбивая девушка воспринимает всеобщее восхищение как должное. Шофер автоцистерны, которая возит воду (М. Тахири), увлекшись беседой с Дильбар, ломает машину. Дильбар идет одна пешком по пустыне в гидрологический отряд предупредить бурильщиков, что машина застряла...

...Из-за каприза Дильбар влюбленный в нее помощник мастера Сабир (Б. Закиров) начинает бурить по незнакомому для него методу и ломает бур.

Дильбар объясняет товарищам, что это она виновата в аварии, а не Сабир. Встретив всеобщее осуждение, оскорбленная и пристыженная, она уходит в поселок пешком по пустыне (уже второй раз совершая этот безрассудный поступок). Конечно подымается буран. Он пригибает к земле и девушку и розы в палисаднике Кадыра. Бурильщики организуют поиски. Девушка найдена, и розы на экране тоже защищены от бурана.

Тут, по сути дела, кончается первый сюжет о «девушке и пустыне» и начинается следующий— «любовный».

...Найденную героиню увозит на машине руководитель экспедиции Рустамов. В пути Рустамов очень предупредителен и мягок с Дильбар. По всей видимости, он так же размягчен ее молодостью и красотой, как и все остальные действующие лица. А Дильбар с такой нежностью смотрит на Рустамова, что зритель начинает понимать, что девушке нравится именно он, а не бурильщик Сабир и не шофер Гасан—влюбленные в нее молодые люди.

Правда, плохо верится, что этот аккуратненький, вежливенький, чистенький образец (именно образец!) руководителя производства мог понравиться нашей героине—взбалмошной, самовольной и себялюбивой девчонке, но... такова воля авторов фильма.

Дильбар, услышав, что Сабира собираются судить за аварию на буровой (надо ведь закончить тему, начатую в первом сюжете), рассказывает Рустамову, что это она уговорила Сабира и потому она во всем виновата. Милый лепет героини вполне удовлетворяет Рустамова. Ну конечно, если Сабир сделал это по ее просьбе, то он не виноват (!). Тема аварии достойно завершена.

Случайно Дильбар говорит по телефону с женщиной, которая оказывается, конечно, женой Рустамова. Девушка глубоко страдает—ведь нельзя же любить женатого человека!..

Люди, которые могли бы стать действительно интересными для зрителей, действительно красивыми людьми («Мамаша», мастер Кадыр, Сабир, Гасан), отодвинуты на второй план, а на первом плане красиво страдает красивая героиня, страдает

«КОГДА ЦВЕТУТ РОЗЫ»

под симфонический оркестр, со слезами, с ветром, развевающим ее волосы и платье, страдает по давно проверенным рецептам, в давно примелькавшихся и, по сути дела, пустяковых обстоятельствах.

Но особенно страдать некогда—возникает третий сюжет— «уголовно-приключенческий».

...Разбитной, хулиганистый парень Исмаил (Х. Умаров) решает отомстить мастеру Кадыру, который не дает ему развернуться во всю ширь его натуры. Исмаил крадет у Кадыра садовые ножницы и бросает их в буровую скважину отряда, соревнующегося с отрядом Кадыра. Ножницы находят, и подозрение падает на старого мастера.

Мрачный вечер; конечно, хлещет дождь; идет собрание бурильщиков, обсуждающее поступок Кадыра. Невеста Исмаила Мариам (Р. Сулейманова) знает, что преступление совершено Исмаилом. Вконец измучившись, она рассказывает обо всем Дильбар. Дильбар ведет ее на собрание, чтобы спасти старого мастера.

Под проливным дождем у дверей штаба гидрологической экспедиции маячит фигура подвыпившего Исмаила. Поняв, что Мариам идет на собрание открыть правду, Исмаил заносит нож... Трагедию предотвращают Сабир и Гасан (которые только и ждали этого события, вместо того чтобы защищать на собрании своего мастера). Честь Кадыра спасена.

Теперь осталось выяснить, что делать с влюбленными Сабиром и Гасаном, и дать какой-то апофеоз,

«КОГДА ЦВЕТУТ РОЗЫ»

венчающий все разнородные события. Это сделано в финале.

...И вот уже Дильбар пора уезжать домой. Неожиданная радость (неожиданная прежде всего для зрителя, который давно уже упустил из виду, что речь идет об орошении пустыни!)—бурильщики вышли на водоносный слой, и над буровой вышкой взметнулся фонтан воды.

Гасан довольствуется водой, а право на любовь к Дильбар добровольно уступает Сабиру. Сабир говорит девушке о своей любви, но Дильбар делает вид, что не слышит его слов.

...И снова едет машина. Она увозит нашу героиню в город, и ее голос обещает зрителям, что она никогда не забудет людей, которых узнала и полюбила в экспедиции. А в палисаднике мастера Кадыра пышно разрослись розы...

О чем же все-таки рассказывает этот фильм? О людях, которые нашли в пустыне воду и заставили зацвести розы?.. Увы, в многочисленных и не очень глубоких ситуациях производственного или любовного плана как раз и померкли образы этих людей, стерлись их характеры.

Нельзя сказать, что в картине нет ничего, кроме изложенных нами событий. Существует, конечно, и подтекст, в котором (хотя и очень глухо) звучат какие-то важные и большие мысли. Но тема земли, покоряемой человеком, людей, с приходом которых в пустыне появились и вода и розы, отодвинута на далекий-далекий план и представляет собой лишь остатки добрых намерений создателей фильма.

Думается, что в картине «Қогда цветут розы» налицо то довольно частое явление в нашей кинематографии, когда вместо цельного авторского коллектива, работа которого подчинена единому четкому замыслу, мы видим добровольное содружество противоречивых индивидуальностей, этаких «единоличников», с самыми лучшими намерениями растаскивающих фильм в разные стороны.

Содружество «единоличников», создавших фильм «Қогда цветут розы», состоит из вполне достойных и одаренных людей.

О мастерстве оператора Г. Гарибяна мы уже говорили выше.

Автор сценария Қ. Файзулин далеко не новичок в литературе. За его плечами большой опыт журналистской работы, несколько сборников рассказов. Из очерков, фельетонов, рассказов Файзулина достаточно ясно видна его писательская индивидуальность: Файзулин любит на каком-то небольшом, казалось бы, узком, бытовом материале подымать очень важные морально-этические проблемы; ему присуща мягкая, лирическая интонация, делающая лучшие его рассказы трепетными, душевными (см. сборник «Повесть о сердце», «Молодая гвардия», 1958).

Трудно сейчас сказать, что представлял собой первый в творчестве писателя киносценарий «Қогда цветут розы». В снятом по этому сценарию фильме можно уловить лишь обрывки его лирической интонации и жизненных наблюдений.

Фильм получился скорее режиссерским (режиссер-постановщик Қ. Ярматов). Но можно себе представить, что и Қ. Ярматову он не доставил удовлетворения. Один из опытнейших наших режиссеров, создавший такие широко известные фильмы, как «Друзья встречаются вновь», «Алишер Навои», «Авиценна», он получил сценарий, чуждый его творческому темпераменту. И дело не в том, что Қ. Ярматов мало в последние годы работал над современной темой. Смешно предполагать, что дворцовые перевороты, убийства, отравления, злодейские заговоры удавались ему блестяще потому, что он больше знает и любит тысячелетнюю древность, чем наш сегодняшний день! Просто остроконфликтное, динамическое действие ближе ему по духу, по творческой манере. Дайте ему наполненный событиями, построенный на ярких конфликтах сценарий о сегодняшнем дне, и он сделает прекрасную картину... Но ему дали (и он взял!) сценарий Қ. Файзулина—писателя-лирика, неторопливого, психологичного. И страсти, возникшие в фильме (вплоть до ножа, блеснувшего в руке Исмаила), основанные только на режиссерском темпераменте, без всякой связи со сценарным материалом, запутали сюжет, подчеркнули второстепенное, похоронив под собой главное.

«Қогда цветут розы»—еще одно доказательство того, как важна для фильма единая творческая манера его авторов.

А. Алексин

Сказка—ложь, да в ней намек!

С детства знакома нам эта пушкинская строка. Сказка... Ребенок еще не постиг великой и простой тайны грамоты, он еще не стал читателем, но уже давно можно назвать его «слушателем»: мама, или папа, или бабушка читают ему сказки. И из сказочных, немудреных сюжетов приходят к ребенку первые представления о добре и зле, о правде и лжи, о справедливости и произволе, и еще о многом, многом другом.

В сказке не бывает полутонов, туманных недоговоренностей: вот уж где положительное почти всегда идеально, безупречно, отмечено чертами и признаками всех добрых начал, а отрицательное—дремуче безнадежно и неминуемо обречено на поражение. Такой прямой, ясный, недвусмысленный разговор по сердцу маленькому читателю, он как бы подводит его к последующему, более сложному анализу человеческих характеров и взаимоотношений.

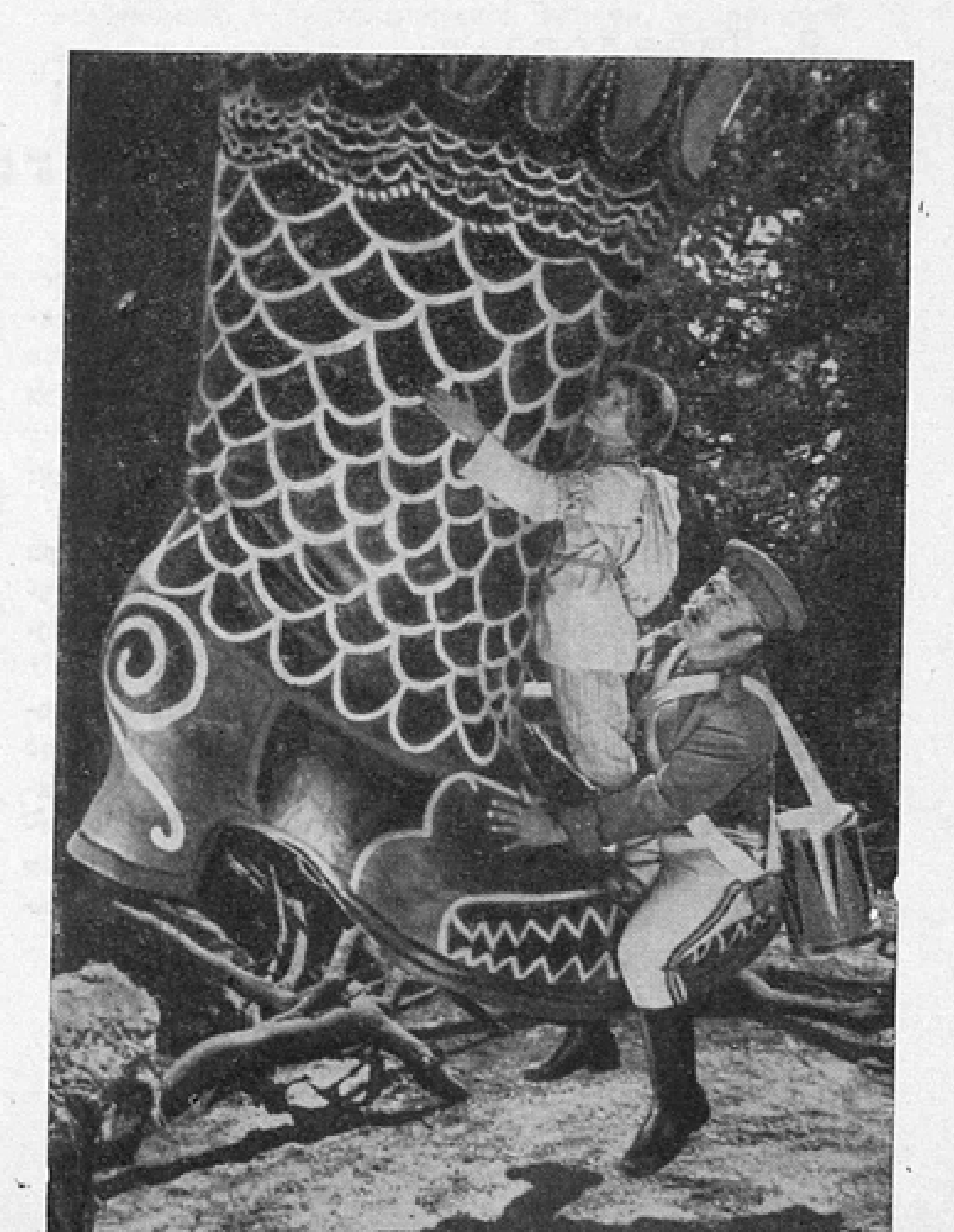
В новом сказочном фильме «Марья-искусница»*, поставленном режиссером Александром Роу по сценарию Евгения Шварца, на стороне положительных сил—Отставного солдата, Марьи-искусницы и ее сына Иванушки—все добрые человеческие качества: смелость, благородство, находчивость. А силы зла—Водяной, Квак, Тетушка-Непогодушка—щедро одарены всеми возможными пороками: жестокостью, лживостью, коварством.

Чтобы вырвать из плена Марью-искусницу, Отставной солдат и сын Марьи Иванушка вступают в единоборство с целым подводным царством, где владычествуют произвол и злобная хитрость. На какие только ухищрения не пускается Водяной, чтобы погубить солдата и Иванушку, сделать их своими жертвами, своими вечными пленниками. Силы неравны, но мы, разумеется, с самого начала убеждены: добро победит! Таков уж закон сказки, и это чудесный закон: он с малолетства внушает человеку мысль о том, что злодейство во всех его формах и проявлениях неминуемо обречено, а будущее принадлежит только светлому, честному и благородному! Таков закон сказки, но он, этот закон, не столь уж сказочен—он вполне жизнен и реален.

Да, с самого начала мы уверены в конечной победе положительных сил, но это ничуть не мешает нам смотреть картину с интересом и волнением, словно бы «впадая в детство». И то, что мы, взрослые люди, вместе с детьми верим происходящему и волнуемся за исход сказочных событий,—это свидетельство художественной правдивости, убедительности фильма и того, что все его «киноаллегории» таят в себе интересные мысли и умные иносказания.

Сюжет картины построен замечательным мастером сказочного жанра Евгением Шварцем так, что мы все время как бы переносимся из мира вымысла в мир реальности: вроде бы и сказочен Отставной солдат, но сколько раз в самой что ни на есть реальной жизни такие вот бывалые люди спасали от беды и нас и наших близких; сказочен вроде бы владыка злодейского царства Водяной, да черты его характера, гиперболизированные в фильме, к сожалению, еще так часто встречаются в жизни не у «водяных», а у вполне «земных» существ. Таков и верный слуга Водяного—Квак. При всей своей лягушачьей внешности он так живо напоминает нам существующих еще, к несчастью,

«МАРЬЯ-ИСКУСНИЦА»



* Сценарий Е. Шварца. Постановщик А. Роу. Оператор Д. Суренский. Художник Е. Галей. Композитор А. Волконский. Звукооператор А. Дикан. Киностудия имени М. Горького, 1959.

подхалимов, бюрократов и лицемеров, готовых на любую сделку с совестью, если только это угодно «начальству».

Артисты М. Кузнецов (Отставной солдат), А. Кубацкий (Водяной), В. Алтайская (Тетушка-Непогодушка) и особенно Г. Милляр (Квак) тонко уловили характерную для Евгения Шварца творческую манеру и как бы вжились в нее. Они ни на минуту не дают нам забыть о том, что в сказке есть «добрым молодцам урок».

А вот талантливая актриса Н. Мышкова в известной степени выбивается из общего ансамбля. И не ее в том вина: образ Марьи-искусницы не наделен никакими характерными чертами, кроме этакой абстрактной положительности. Поэтому вызывает некоторое недоумение и само название фильма: разве Марья-искусница главная его героиня? Думается, главным героем, несомненно, является Отставной солдат, олицетворяющий собой народную мудрость, смекалку и истинно русскую готовность к подвигу во имя правого дела.

Фильм, на мой взгляд, отлично снят оператором Д. Суренским, снят именно по-сказочному: с такими остроумными находками, с такими эффектными деталями, что и взрослые зрители, забыв о нормах поведения в зрительном зале, громко ахают. Но иногда оператор слишком уж стремится вызвать бурную реакцию зрителей—и как раз тут-то он и теряет контакт с ними: иные сцены в подводном царстве чересчур эффектны и вычурны, а порой приторно красивы.

И, наконец, о главном «виновнике события» — о режиссере Александре Роу. Часто мы хвалим деятелей искусства, которые вчера дарили зрителю произведения о сталеварах, сегодня посвящают свое вдохновение льноводам, а завтра расскажут о дошкольниках. Быть может, такая широта тематического «охвата» и хороша. Но не менее, мне думается, заслуживает похвалы художник, который всю свою творческую жизнь отдал одной теме, одному жанру. Таким режиссером-«однолюбом» является Александр Роу. Предмет его любви и верности—киносказка. В «Марье-искуснице» режиссер показал себя зрелым мастером, человеком, тонко понимающим детскую психологию, к тому же неутомимым выдумщиком. Иногда даже слишком неутомимым. Но, право же, «горе», приходящее к художнику от богатства красок, от перенасыщения деталями и находками, — это не самое страшное горе.

В свое время Белинский говорил, что каждая детская книжка должна быть праздником для юного читателя. Это в полную меру относится и к детским фильмам. Александр Роу подарил своим юным друзьям хорошую картину. И это особенно ценно по той грустной причине, что детские праздники на нашей «киноулице» случаются не так уж часто.

Л. Лебедева

Собрание пестрых глав

Биографический фильм... Для зрителя это определение обозначает скорее явление отрицательное—слишком уж очевидные недостатки сопровождают биографические картины одну за другой. Поэтому вряд ли кому-либо непричастному к специальным спорам о жанрах придет в голову: «Чапаев» — фильм биографический...

Конечно, в этом предубеждении против жанра повинны создатели плохих биографических фильмов—трафаретных, хроникально-описательных, ходульных лент.

Но только ли в этом дело? Ведь среди фильмов биографических были и интересно задуманные, хорошо снятые картины с превосходным актерским составом—например, фильмы о Шевченко, о Мусоргском... И все-таки ни один из них не стал таким явлением, как «Чапаев», —большим, навсегда остающимся в искусстве произведением. Быть может, главное—в принципе создания таких картин, в подходе к теме, в ее решении?

Студия «Ленфильм» выпустила на экран фильм о Коста Хетагурове— «Сын Иристона» *. В прошлом году отмечалось столетие со дня рождения поэта. Имя его широко известно, он любим своим народом не только как основатель новой осетинской поэзии, автор стихов, которые читаются, перечитываются и заучиваются наизусть. В народе живет благодарная память о Хетагурове-просветителе, Хетагурове-борце, замечательном, пламенном человеке щедрой и благородной души. Об этой жизни, конечно, стоило рассказать многомиллионному зрителю кино.

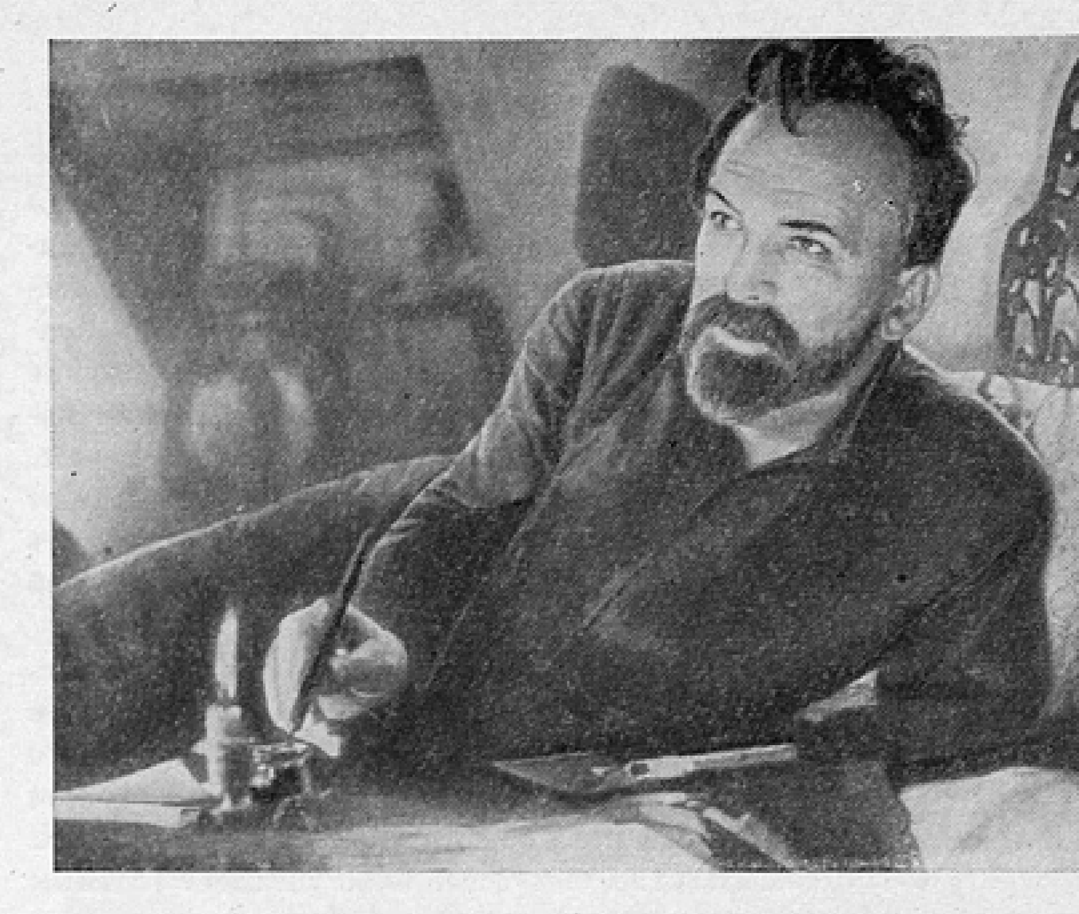
* Сценарий Р. Фатуева и М. Цагараева. Режиссер В. Чеботарев. Оператор Э. Розовский. Художник С. Малкин. Композитор И. Габараев. Звукооператор Н. Косарев. «Ленфильм», 1959.

Роль Хетагурова играет актер великолепный, темпераментный, богато одаренный—В. Тхапсаев. Московские театралы не так давно видели Тхапсаева—Отелло и благодарно оценили работу актера. И вот Тхапсаев—Хетагуров. Воплощает ли он представление о личности великого осетинского поэта? На этот вопрос, пожалуй, можно ответить только так: и да и нет. Когда следишь за игрой Тхапсаева, невольно испытываешь странное желание—убрать звук, не слышать слов. Потому что образ, который создает Тхапсаев не словесно, а мимически, не находит, к сожалению, соответствия в тексте роли. Текст в фильме неглубок, язык героя (поэта!) крайне упрощен, а иногда попросту примитивен.

Происходит нечто удивительное. Лицо актера—именно только лицо, так как сценарий не дал Тхапсаеву даже жеста,—выражает очень многое. Мы видим, как с годами меняется выражение глаз человека. Они становятся более грустными и вместе с тем более мудрыми, огонь в них не гаснет, они не тускнеют, в них не появляется пустота равнодушия, но они делаются более суровыми, пристальными, внимательными, строгими. Трагические складки—след пережитого—ложатся на умном лбу и возле губ. Поэт-трибун, поэт, которому ближе и дороже всего на свете была судьба народа, испытал на своем веку немало страшного и тяжелого. И самое страшное—Коста пытались оторвать от народа, старались лишить возможности творить для него. Не смогли. Личная жизнь Хетагурова изломана, исковеркана. Талант его жив, не сломлен. Вот что играет Тхапсаев.

Но артист мог бы сделать больше, гораздо больше. Это ясно и это очень обидно. Почему же так произошло? Не может быть сомнения, что и авторы сценария Р. Фатуев и М. Цагараев, и постановщик В. Чеботарев, и актеры, занятые в фильме, и оператор хотели создать хороший фильм. Артисты играют профессионально. Массовые сцены поставлены продуманно и с тактом. Природа Осетии снята превосходно—нет нарочито видовых кадров, нет пейзажа «ради красоты», он в фильме скромен, величествен и необходим. Краски отличные—фильм цветной. И все же в целом картина неудачна.

Вот тут мы и подходим к вопросу, который был поставлен в самом начале,—о главной причине неудач многих фильмов биографического жанра. Вместить в полтора-два часа, которые идет картина на экране, большую жизнь исторической личности очень трудно. Естественно, что сценаристы и постановщики стремятся отобрать самое важное, значительное, главные, наиболее напряженные моменты биографии. Но они не добиваются их органичной жизненной связи, образного раскрытия событий. В результате на экране—серия более или менее удачных иллюстраций. Установились даже свои незамысловатые каноны в построении таких фильмов, уроникально-биографические пропорции, которые не дай бог нарушить. И как будто бы цельно задуманное произведение распадается на отдельные эпизоды, накрепко сшитые белой ниткой общего (и очень часто трафаретного) замысла.



«СЫН ИРИСТОНА»

В «Сыне Иристона» этот недостаток проявился весьма характерно. В картине нет единого действия, а есть «собрание пестрых глав», последовательность которых вряд ли удержится в памяти зрителя, незнакомого с биографической канвой, с хроникой жизни Коста Хетагурова. И поэтому удача отдельных эпизодов—например, хорошо поставленная сцена открытия памятника Лермонтову в Пятигорске—не есть удача всей картины.

В «Сыне Иристона» легко предугадать и ситуации и поступки действующих лиц. Вот начало фильма. Петербургские друзья-художники провожают отчисленного из Академии художеств Коста. Все идет как по-писаному. Профессор, пришедший попрощаться с Хетагуровым, должен, конечно, проявить прогрессивность своих взглядов. Проявляет. Читает отповедь одному из друзей Коста, молодому скульптору, который, оказавшись в безвыходном положении, занялся изготовлением бюста императора. Молодой скульптор раскаивается. Бюст вдребезги. И еще не кончилась студенческая трапеза, а ты уже предчувствуешь, что через несколько кадров зазвучит торжественно-приподнятая музыка и тебе покажут картину гор, по которым пробирается в родной аул изгнанный из Петербурга Коста... Отличное качество съемки, прекрасная композиция кадров не избавляют тебя от досады—очень уж шаблонными, примитивными приемами пользуется режиссер.

Драматична в фильме история любви Коста и Анны Цаликовой—красивой, милой учительницы Ольгинского приюта во Владикавказе. Сценаристы, режиссер, артисты настойчиво стараются доказать зрителю, что это действительно трагическая история большого, но обреченного чувства. Но от этих настойчивых стараний любовь не становится горячее, отношения героев—искреннее. Кадры оставляют тебя бесчувственно-холодным, потому что опять дается лишь иллюстрация к биографии, а не живой кусок жизни.

Самому Коста приходится очень мало действовать в фильме, а между тем он был именно человеком действия. Зато другие герои вынуждены очень много рассказывать и о поступках Хетагурова, о значении этих поступков и об общественном отклике на них. Но, как известно, искусство кино убеждает главным образом динамически, а не повествовательно. И не случайно в фильме нет почти ни одной «играющей детали», мысль выражается прямолинейно, «в лоб».

Невозможно обойти молчанием и вопрос о так называемых «вторых» ролях, второстепенных образах фильма. Нельзя делать всех других исполнителей, кроме исполнителя главной роли, «подсобными рисунками» к основному образу, обескровленными дидактическими персонажами, носителями той или иной добродетели или того или иного порока. При таком подходе к картине в лучшем случае будет действовать лишь один живой человек, остальные окажутся его тенями, марионетками (а одному живым среди кукол остаться трудно, если не невозможно!).

Хорошим актерам, занятым в фильме,—Н. Алисовой, П. Кадочникову, Л. Элиава и другим—приходится труднее, чем Тхапсаеву, им нечего играть, кроме внешнего рисунка роли. Тхапсаев шел, пожалуй, от своего знания и понимания Коста Хетагурова, другим артистам материал должен был дать и не дал сценарий.

Быть может, в этом разговоре о «Сыне Иристона» не хватает добрых слов по адресу добрых замыслов создателей картины. Но ведь зритель судит по тому, что видит...

Е. Померанцева

Преступление равнодушных

Сюжет фильма ДЕФА «Эскадрилья «Летучая мышь»* передан в нескольких строках вступительных титров: летчики частной американской транспортной компании, нарушив нейтралитет, за доллары ввязываются в войну между освободительной армией демократического Вьетнама и французскими колонизаторами и погибают один за другим. Однако это вовсе не памфлет против наемников империализма и не нравоучительная притча о мальчиках, которые продали души дьяволу и были за то наказаны господом богом.

Отчаянные парни, мастера ночных полетов, американские летчики вызывают интерес зрителя. Эти парни в глубине души сами знают, как грязно и безнадежно дело, в которое они ввязались. Правда, кое-кто из них еще пытается хорохориться, хочет убедить себя, будто доволен судьбой. Но в горькую минуту каждому приходится признать—а они привыкли быть до цинизма откровенными,—что плохо кончится эта служба у авантюриста генерала Ли. Чувство обреченности то и дело прорывается наружу.

Молодой пилот Сэм Керби приезжает заменить погибшего летчика. «Я очень рад!»—говорит он, знакомясь с новыми товарищами. И получает в ответ насмешливую реплику Энди: «Вы слышите? Он еще радуется!» Остальные невесело смеются: только глупец или новичок, попав сюда, может сказать: «Я рад».

Нет, они не романтики войны. Стоит кому-нибудь заговорить, как, мол, славно жилось во время походов во Францию и Италию, его безжалостно обрывают: а смерть? а ранения? а болезни? И тот умолкает, воскресив в памяти правду.

Не алчность загнала их во Вьетнам. Они не копят денег, вся жизнь их—чередование ночных полетов и однообразных попоек. Где-то далеко позади остались мечты. Один хотел учиться, другой любил хорошую девушку... Они хотели жить, но им на долю выпала война. После войны оказалось, что учиться уже слишком поздно, а хорошая девушка не стала ждать. Мечты рухнули, пришло равнодушие. Существование без цели, без надежд, без смысла.

Но раз уж их научили летать, так пусть по крайней мере за это платят. Кто? Не важно. Например, генерал Ли.

* Сценарий Ганса Цекели (по одноименной пьесе Рольфа Хональда). Режиссер Эрих Энгель. Операторы Карл Плинтцнер и Эрвин Андерс. Художник Карл Шнейдер. Композитор Ганс Эйслер. Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Вьетнамский студент-физик Донг, который прислуживал им в столовой, или переводчица Тао гораздо больше им по душе, чем американская журналистка с ее претенциозной патриотической фразеологией. Они с удовольствием сбивают язвительными остротами эту самоуверенную даму с ее возвышенного тона. И тут же, когда им обещают заплатить подороже, летчики соглашаются везти в осажденную вьетнамцами крепость французских солдат и оружие.

Сэму Керби посчастливилось родиться позже, он не был на войне, ему трудно понять своих новых товарищей. Нарушение нейтралитета для него чудовищно, он пытается протестовать, отказывается лететь, но остается в одиночестве. Генерал Ли избил Сэма до полусмерти, а товарищи отвернулись от него. Равнодушие—это их убежище, залог покоя и примирения с окружающим.

Пожалуй, самая большая удача режиссера Эриха Энгеля и сценариста Ганса Цекели в том, что они нигде не поддались дешевому соблазну показать этих парней гангстерами. За неприглядной службой у генерала Ли в судьбе каждого угадывается настоящая человеческая трагедия. Но авторы фильма заставляют зрителя понять, что равнодушие ведет к преступлению, и не только понять—почувствовать это.

Игра исполнителей фильма сдержанна и выразительна, реплики немногословны и точны, за ними угадываешь характеры, судьбы. Лишь кое-где чувство меры изменило создателям картины: вряд ли нужно было показывать, как именно вешают Донга, излишне прямолинейным кажется разговор полковника Долляра с его адъютантом о пытках, надуманным выглядит бегство Митча и Тао. Эти просчеты досадны, но не по ним следует судить о фильме.

«ЭСКАДРИЛЬЯ «ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ»

Равнодушие преступно—такова главная мысль фильма, в этом его гуманизм, сила и современность.

Н. Смирнова

Без конца...

Они шли вдвоем по пыльным дорогам. Ему, долговязому, шагалось легко. Это было привычно. Вся его жизнь—дорога. «Дорога без конца.» (Фильм так и назван.) Где-то остановка. Заработок. Опять дорога. И снова передышка. Иногда—дом, жена и маленькая дочка.

Теперь нет жены. Она с другим. А он увел девочку. Зачем, куда? Да он и сам этого не знал. Он шагал и почти с негодованием смотрел на семенящего рядом веселого маленького человека в смешном комбинезоне, курносого и беззубого. Обуза! Человечек уставал, просил пить, есть, он хотел спать, играть—словом, все, что может хотеть существо шести лет от роду. А он не привык к этим сложным и мучительно разнообразным заботам...

Но вот начались осенние дожди, наступили холода, и они остались без крыши над головой. Крыша—вещь совершенно необходимая. Это особенно хорошо известно тем, у кого ее нет. А тут еще ребенок заболел, горит, мечется в бреду, кажется, что умирает... В такую минуту Маколей и начал понимать, как дорога ему Бастер.

В конце концов девочка навсегда обретает любовь отца, его неподдельную, искреннюю заинтересованность в ее жизни. Она как будто даже обретает и новую мать: Лили Паркер, дочь богатого фермера,

---

Сценарий Нейла Патерсона и Лесли Нормана (по роману Д. Арси Найленда «Обуза»). Режиссер Лесли Норман. Оператор Поль Бисон. Производство «Метро-Голдвин-Майер», студия «Илинг», Англия.

«ДОРОГА БЕЗ КОНЦА»

некогда связанная с Маколеем, приезжает к ней в больницу, чтобы никогда больше не покидать ни ее, ни ее отца. Фильм кончается началом счастья его героев.

Но не чувство успокоенности и благодушия вселяет в своих зрителей эта картина.

Пусть устроилась жизнь маленькой Бастер. Пусть обрел свое счастье неутомимый его искатель Маколей. Зритель не может забыть этой пыльной дороги. Дороги без конца. Поисков работы ради куска хлеба. Этих драк на дорогах за право наняться на освободившееся место. Тех полупрезрительных хозяйских взглядов на человека, имеющего ребенка, отказов в работе, которые так естественны для окружающих: ребенок на руках—обуза.

Мы рады, что Бастер повезло, тем более что мы успели полюбить ее. (Маленькая Дана Уилсон отлично справляется со своим сложным делом.) Мы рады тому, что Маколей и Бастер, два таких разных по возрасту, но таких близких по характеру человека, находят путь к сердцу друг друга, что отец и дочь становятся настоящими друзьями.

И мы не можем не радоваться тому, что в сложном пути, проделанном героями, большую роль сыграли те простые, хорошие люди, которые знают цену истинным человеческим отношениям, цену товарищеской поддержке, искренней помощи.

Но и при всем этом фильм «Дорога без конца» надолго оставляет зрителей встревоженными.

В английском прокате он называется «Обуза». Правда, режиссер Лесли Норман и исполнитель главной роли Питер Финч убедили нас, что никогда больше Маколей не назовет Бастер этим страшным словом. Мы готовы даже поверить, что Бастер не будет обузой для своей будущей матери—богатой и умной Лили Паркер.

Но за кадрами фильма стоит тот огромный, необъятный мир, где тысячи таких, как Бастер, маленьких людей, которые должны были бы составлять радость и счастье человечества, тысячи тех, кому принадлежит будущее, —однако их сегодня называют тяжелым словом—обуза.

Пусть кончается фильм идиллической картиной соединения двух людей, принадлежащих к разным слоям общества (картиной не очень-то типичной и не подготовленной всем предыдущим ходом повествования). Действительная заслуга сценаристов и режиссера в том, что главная проблема фильма поставлена не только и не столько как проблема морально-этическая, а прежде всего как проблема социальная. Показав нам эти безрадостные дороги, настоящие, невыдуманные тяготы жизни, они, быть может, даже против своей воли, заставляют нас думать, что для подлинного улучшения судеб детей нужны огромные социальные сдвиги, которые изменили бы всю жизнь, которые навсегда искоренили бы понятие «обуза» в применении к человеку, и тем более к ребенку.

Все чаще и чаще кинематографисты многих стран обращаются к темам, связанным с жизнью детей. Все чаще и чаще не только участниками, но и героями фильмов становятся подростки, школьники и совсем малыши. Что это—мода? Стремление растрогать зрителей, настроить их на сентиментальный лад?

Думается, нет. Ведь фильмы с участием детей—порой лучшее, что создано кинематографистами за последние годы. С экранов мира смотрят на зрителей десятки обездоленных, голодных детей или таких,

«ДОРОГА БЕЗ КОНЦА»

у которых есть кров и пища, но нет сердечности, настоящего человеческого внимания со стороны взрослых. Рассказывая о детях, режиссеры нередко обнаруживают, что именно в их судьбах, как в фокусе, отражаются самые серьезные, самые жгучие проблемы и противоречия современной жизни.

Дети появились в фильмах итальянского неореализма как естественная, неотъемлемая часть изображенной в них жизни («Похитители велосипедов», «Машинист» и многие другие). Они стали героями ряда значительных кинопроизведений французских мастеров («Запрещенные игры», «Четыреста ударов»). Полноправными героями вошли они и в фильмы английских режиссеров. Всем, например, памятен фильм «Козленок за два гроша». И будь это кинорассказы, связанные с войной, или просто повествования о житейской неустроенности—в каждом из них звучат отголоски той огромной озабоченности, какая есть у человечества в связи с его раздумьями о настоящем и будущем, в связи с пробуждающимся чувством коллективной ответственности за судьбу поколения, которому принадлежит это будущее.

В. Шитова

Будни подвига

Время действия польского фильма «Покушение»* обозначено точной датой: это первые дни ноября 1943 года.

Листья варшавских лип осыпаются на землю, у которой отняли свободу. Мерзнет на пустынной, мокрой от дождя набережной Вислы нагая варшавская сирена, поднявшая к небу свой недвижный меч. Облавы. Очереди за кониной и хлебом. Списки расстрелянных. Нищие музыканты на улице, старательно и безнадежно наигрывающие немецкую песенку о веселой донне Кларе... Все это проза оккупированного города, его страшный быт.

Для того, кто терпит, кто пережидает, цепляясь за жизнь, время остановилось, замерло, перестало существовать. А где-то совсем рядом идет незримая работа: в подвалах и погребах глухо гремят очереди автоматов, пуля за пулей ложится в «десятку» мишени, молодые светловолосые головы склоняются над планом очередной операции, и юноша с лицом молодого Мицкевича негромко и твердо повторяет слова боевого приказа.

Городу нужна надежда. Люди должны знать, что борьба продолжается. Подпольщики приговаривают к смерти начальника варшавского гестапо. Дорого обойдется его смерть членам подпольной боевой группы Казимира Черного—многие из них погибнут. Но цель будет достигнута: тьма жизни города, захваченного врагом, озарится светом подвига.

Авторы фильма «Покушение» писатель Ежи Ставинский и режиссер Ежи Пассендорфер вновь обратились к годам войны, которая и по сей день остается центральной темой польского киноискусства. Они выступили вслед за Анджеем Вайдой с его «Каналом», после Ежи Кавалеровича, создавшего «Настоящий конец большой войны» («Этого нельзя забыть»). Их «Покушение» помечено тем же годом, что и фильм Вайды «Пепел и алмаз» и фильм Анджея Мунка «Эроика». Ежи Ставинский был автором сценариев «Канал» и «Эроика». Но как Ставинский—автор сценариев этих фильмов далек от Ставинского—автора «Покушения», так и фильм «Покушение» далек от стилистики «Канала» и других перечисленных нами кинокартин, от их нервной экспрессивности, от напряженнейшей психологичности и сложности их киноязыка. Ставинский на этот раз разделил с Пассендорфером его стремление отказаться от исключительности ситуаций и характеров, от *ужасного* как главного средства воздействия на душу зрителя. Вот что отличает и сценарий и режиссерскую манеру «Покушения» среди ряда польских фильмов последних двух-трех лет.

Будни подвига—вот тот поворот темы, который избран создателями фильма. Отсюда суховатая фактографичность сюжета, расчлененного на равные по длительности эпизоды, немногословная деловитость героев, в каждую минуту своего пребывания на экране подчиненных решению той или иной конкретной задачи—угнать немецкую машину, сосчитать шаги до угла, возле которого они должны встретить врага огнем и гранатой, и т. д.

---

* Сценарий Ежи Ставинского. Режиссер Ежи Пассендорфер. Оператор Ежи Липман. Художник Анатоль Радзинович. Композитор Адам Валацинский. Производство Варшавской студии документальных фильмов и Лодзинской студии художественных фильмов.

«ПОКУШЕНИЕ»

Отсюда, наконец, то, видимо, принципиальное отсутствие кульминаций, та по всем данным сознательная ритмическая «рыхлость», которая должна подчеркивать жизненную достоверность происходящего.

Но фильм, долженствующий, по мысли его авторов, вызвать у зрителя уверенность, что т а к б ы л о, не обладает силой непосредственного кинодокумента, не вызывает ощущения, что перед нами действительно запечатлен поток истории.

Сценарист и режиссер следуют за своими героями по их страдному пути, ни на минуту не соблазняясь возможностями эффектных сюжетных ответвлений. Они сознательно ограничивают себя одним эпизодом борьбы, отказываясь—ради железного единства действия—от его предыстории (мы ничего не знаем ни о времени возникновения группы Казика, ни о ее прежних делах, ни о ее связях с разветвленной сетью антифашистского подполья).

Но, избрав принцип д о к у м е н т а л ь н о с т и, авторы фильма поняли его прежде всего как требование заведомого отказа от лирического самовыражения, от субъективных художнических пристрастий.

Не потому ли с к у п о с т ь выразительных средств фильма оборачивается их с к у д о с т ь ю, а упрямое желание обойтись порой даже без необходимого не бывает подкреплено стремлением извлечь из того, что было признано необходимым, всю его образную суть, все его выразительные возможности?

Образная бедность—вот существеннейший недостаток фильма «Покушение». Здесь оказалась непройденной дистанция, которая всегда отделяет факт жизни от факта искусства.

Казик и Марта, Яцек и Рыс, Марек и Завада—не слишком ли в них мало примечательного? Мы помним их лица. Помним, какая доля общей задачи досталась каждому из них, и только,—ведь не случайно же в «Покушении» нет ни одной заметной актерской удачи.

Нет, мы не хотим громких слов, широких жестов, пространных излияний чувств. Но какие душевные свойства, какие о с о б е н н о с т и ума, характера вывели этих юных людей на первую линию борьбы? Что отличало их от сверстников, которые не сумели или не захотели избрать ту долю, которую избрали они? Ни на один из этих вопросов, как и на самый главный из них—о н р а в с т в е н н о м с м ы с л е подвига сыновей и дочерей Варшавы,—фильм не дает ответа.

Да, мы увидели на экране и томительные минуты ожидания, когда пальцы немеют на холодном металле оружия, и напряжение боя, и муки смертельных ран... Но ведь было же, кроме этого, и упоение битвой, и счастье победы, и последняя мысль о том, что не напрасно была прожита человеком его короткая жизнь. Все это тоже было! Но Ставинский и Пассендорфер в демонстративности своего отказа от проникновения в души героев не дали им думать и чувствовать в полную силу их юности.

Как мы уже говорили, создатели «Покушения», очевидно, искали новых путей. Они стремились утвердить душевно здоровых, цельных и бесхитростных героев, хотели рассказать о подвиге, каков он есть. Но по ходу этих поисков они обеднили самих себя, растеряли какие-то самые главные средства эстетического, а следовательно, и нравственного воздействия, и потому не смогли сказать новое слово.

«ПОКУШЕНИЕ»

А. Эрштрем

Прибалтийская киновесна

Весной этого года в Риге состоялся второй кинофестиваль Латвии, Литвы, Эстонии и Белоруссии.

На фестиваль были представлены фильмы «Девочка ищет отца» («Беларусьфильм»), «Незваные гости», «Озорные повороты» (Таллинская студия), «Ильза», и «Меч и роза» (Рижская студия), и «Живые герои» (Вильнюсская студия).

Тематика этих фильмов, материал, к которому обращаются их авторы, свидетельствуют о том, что кинематографисты республик Прибалтики и Белоруссии основное внимание уделяют отображению жизни советского общества. Путь правильный, направление взято верное, оно ведет к созданию больших, значительных произведений о наших днях.

В художественном отношении эти произведения неравноценны. Далеко не все в них удачно. И тем не менее, взятые вместе, они свидетельствуют о серьезном творческом росте национального киноискусства, об успешном овладении молодыми мастерами кино своей профессией, о плодотворных поисках своего стиля, своего почерка... Эти картины показали, что кинематографисты все увереннее пользуются богатыми выразительными средствами киноязыка, всесторонне используют специфику киноискусства для раскрытия образов героев. От этих фильмов веет воздухом грядущей киновесны.

В самом деле, в «Живых героях», «Озорных поворотах», в «Мече и розе» да и в ряде эпизодов других картин немало оригинальных, своеобразных творческих решений, операторских находок, виден индивидуальный почерк в режиссуре и в работе художников-оформителей, немало актерских удач.

Молодая Литовская киностудия совсем недавно не могла выступать серьезным противником на соревновании фильмов. А сегодня ее произведения звучат на высокой ноте, радуют зрелостью замыслов, мастерством выполнения. Не случайно и очень радостно, что жюри присудило большую премию фестиваля «За лучший фильм года» литовскому фильму «Живые герои», отметив «талантливую работу молодых кинематографистов Литвы (многие из них являются дебютантами), сумевших создать целостное художественное произведение, отличающееся интересным творческим решением».

Фильм состоит из четырех новелл по сценариям разных авторов, поставленных разными режиссерами, но объединенных общностью темы. Каждая новелла—рассказ о судьбах детей в разные периоды истории Литвы. Через все новеллы проходит большая философская мысль о преемственности подвига, о богатых душевных качествах народа. Во имя созидания, во имя будущего гибнут некоторые герои картины. Несмотря на это, фильм оптимистичен... Заключительные кадры последней новеллы содержат прямое обращение к зрителю: «Мы ждем вас!..» Это призыв старшего поколения к сегодняшней молодежи активно участвовать в строительстве новой жизни.

Радует в этом фильме эмоциональная насыщенность повествования, уровень операторского мастерства, хорошая игра актеров, в том числе юных исполнителей.

Фильм сделан с подкупающей теплотой, нежной симпатией к юным героям. Последняя новелла хорошо передает тягу юных героев к светлому будущему. Хотя три новеллы из четырех не посвящены нашим дням, фильм в целом воспринимается как произведение современное.

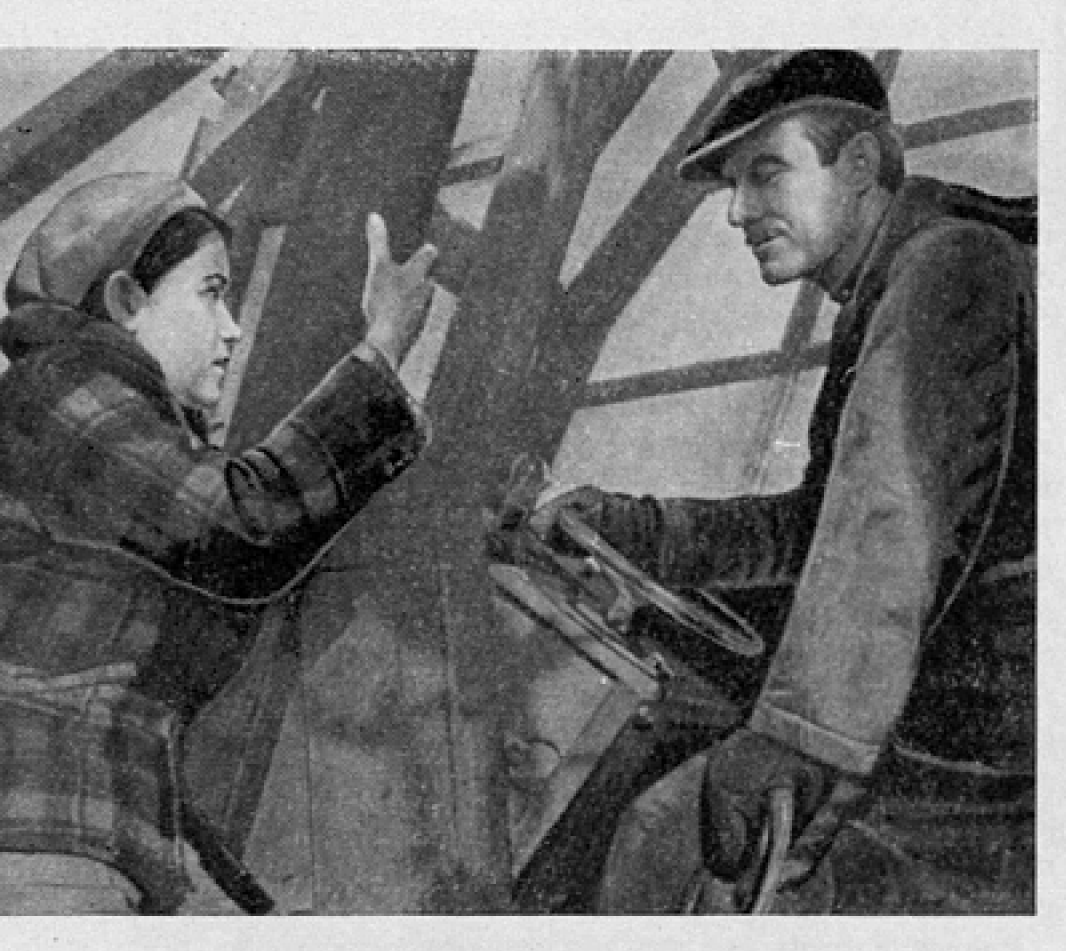
Белорусский фильм «Девочка ищет отца» получил две премии: за лучшую режиссуру (постановщик Л. Голуб) и за лучший сценарий (авторы К. Губаревич и Е. Рысс).

Этот фильм возвращает нас к годам Великой Отечественной войны. Однако тема партизанской борьбы раскрывается в нем по-новому, своеобразно. В нем рассказано о судьбе девочки, дочери легендарного партизанского командира батьки Панаса. Фашисты решили захватить девочку как заложницу: батько Панас должен призадуматься, прежде

чем совершить очередную операцию—это может стоить жизни его дочери. История Леночки позволила авторам показать самоотверженность советских людей, раскрыть замечательные их качества—патриотизм, душевную чуткость, верность долгу, стойкость, упорство в осуществлении того, что подсказывает им совесть.

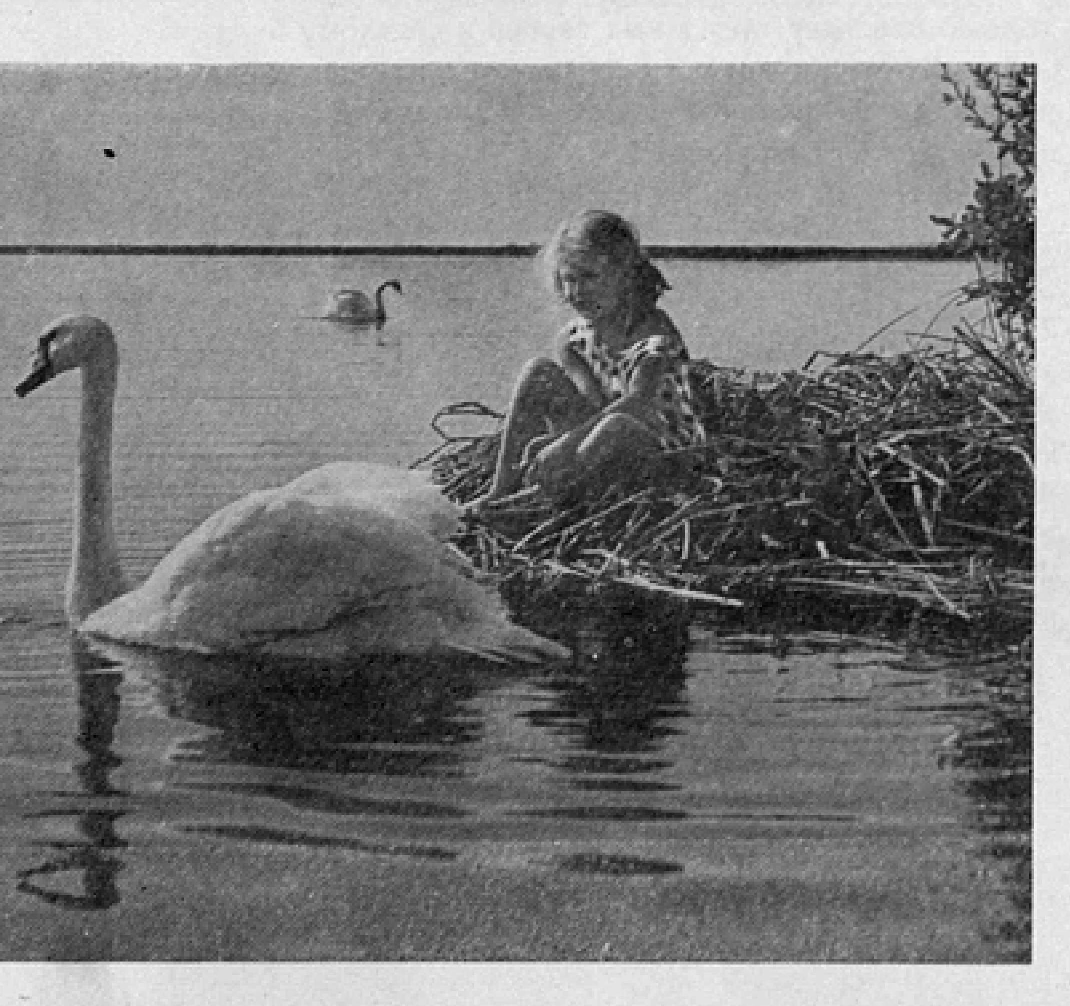
Правдивы, эмоционально насыщены сцены, показывающие, как Янко и Лена пробираются через лес. Здесь найдена большая правда переживаний юных героев, правда характеров. Интересно решен эпизод допроса всех четырехлетних девочек на площади, где Лена не смогла, как учил ее Янко, назвать себя Катей. Волнуют эпизоды в оккупированном городке, когда враги хотели похвастаться перед высоким гостем тем, что Леночка в их руках. А вместо фашистского начальства прибыл в форме гитлеровского генерала со своим отрядом сам батько Панас...

Этот фильм по праву завоевал симпатии аудитории. Но он не лишен и недостатков: упрощены образы врагов, есть элементы надуманности в отдельных эпизодах и т. д.



«ЖИВЫЕ ГЕРОИ»
(Первая премия фестиваля—«Большой Янтарь»)

«ЖИВЫЕ ГЕРОИ». Новелла «Последний выстрел».
(Премия за лучшую операторскую работу—оператор И. Грицюс)



Режиссер фильма «Меч и роза» Л. Лейманис (он же и автор сценария, совместно с З. Скуиньшем) идет в киноискусстве своим, самобытным путем. Ему свойственны романтический, приподнятый тон повествования, стремление к символике, к большим психологическим обобщениям. И в этом фильме история любви двух молодых людей—экскаваторщика Юргиса и дочери бывшего богача Дайги—превратилась в поэму о борьбе Добра и Зла. Меч—это олицетворение темных, разрушительных сил, роза—всего живого, растущего, тянущегося к свету, к солнцу. Старое выступает в фильме в образе отца Дайги, пытающегося сломить чувство своей дочери к Юргису. Этот образ талантливо воплощен артистом Л. Шмитом (ему присуждена премия за лучшее исполнение мужской роли). Неизбежность гибели старого (Зла), торжество нового, светлого (Добра)—основная мысль фильма.

Но в лирико-символическом контексте повествования эта мысль часто теряется, начинает звучать приглушенно. Это происходит порою оттого, что авторы увлекаются нарочито красивым построением кадра, его композицией за счет раскрытия внутренней сущности изображаемого. «Меч и роза»—произведение интересное, спорное, отмеченное творческим дерзанием. Этот фильм получил две премии: за лучшую работу художника (Л. Грасманис) и за лучшую музыку (И. Калныньш).

«Озорные повороты»—веселая, жизнерадостная, поистине озорная кинокомедия. Жаль, конечно, что в ней отсутствуют глубинные приметы наших дней (а взяты только внешние, лежащие на поверхности признаки современности), ведь интереснее, тоньше могли бы раскрыться характеры героев. Но легкость, задорность, остроумные находки, бодрый, жизнеутверждающий тон подкупают зрителя и заставляют снисходительно относиться к недостаткам.

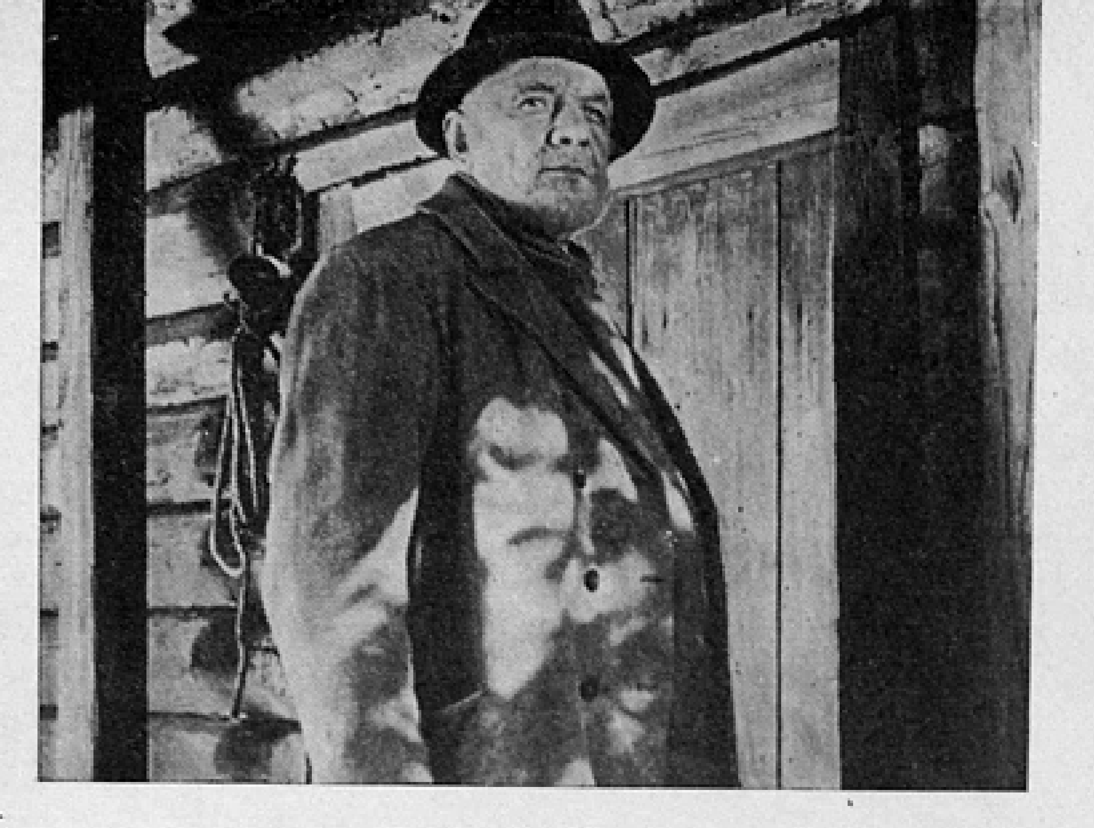
Нельзя не отметить великолепного мастерства талантливой молодой артистки Терье Луйк, сумевшей при внешнем сходстве своих героинь (она играет роли обеих сестер) показать различие их характеров, порадовавшей легкостью, непринуж-

«ИЛЬЗА». Парторг—артистка Л. Фрейманс
(Премия за лучшее исполнение эпизодической женской роли)

«ОЗОРНЫЕ ПОВОРОТЫ». Исполнительница ролей сестер-близнецов Марет и Вайке—актриса Терье Луйк
(Премия за лучшее исполнение женской роли)

«ДЕВОЧКА ИЩЕТ ОТЦА»
(Премии за лучший сценарий и лучшую режиссуру)

«МЕЧ И РОЗА». Бывший домовладелец Греве—артист Л. Шмит
(Премия за лучшее исполнение мужской роли)



«НЕЗВАНЫЕ ГОСТИ». Лесник — артист Х. Лаур
(*Премия за лучшее исполнение эпизодической мужской роли*)

денностью, одухотворенностью исполнения. Она не играет, а живет на экране. За лучшее исполнение женской роли она получила первую премию. Жюри отметило и удачные трюковые съемки спортивных состязаний (режиссеры Ю. Кун и К. Кийск, оператор Э. Штырцкобер).

Во всех фильмах, о которых говорилось выше, радуют творческие поиски, дерзание, стремление рассказать о событиях и людях по-своему, найти такую форму изображения, которая наиболее соответствовала бы содержанию, явственно ощутим рост кинематографического мастерства. И там, где выразительные средства кино направлены на раскрытие большой мысли, богатого внутреннего мира героев, существа событий,—достигнуты успехи. К сожалению, рядом с хорошо, умело решенными эпизодами, образами соседствует схематизм. Авторы отдают дань установившимся канонам, штампам.

Что, например, хотели сказать зрителю авторы фильма «Незваные гости»? То, что в Советском Союзе хорошо ведется борьба со шпионами и диверсантами? Но этого мало для произведения искусства. Мысль о том, что у нас нет социальной базы для успеха вражеской агентуры, ибо сам народ, простые труженики бдительно охраняют свои завоевания, свой труд, не нашла в фильме глубокого художественного раскрытия. В фильме нет и попытки какого-либо исследования, анализа сложной жизненной ситуации: и люди и события показаны упрощенно, примитивно, без проникновения в их духовный мир, в их индивидуальные характеры, образ мышления. Авторы заняты лишь нагнетением интриги. Исключение, пожалуй, составляет образ лесника, которого авторы наделили живыми, самобытными чертами. Народный артист Эстонской ССР Хуго Лаур, исполняющий эту роль, получил премию за лучшее исполнение мужской эпизодической роли.

Никак нельзя отнести к творческим победам и фильм Рижской студии «Ильза». О первых днях становления колхозной жизни в Латвии он рассказывает с позиций тех дней, когда происходили описываемые события. Авторы не внесли в трактовку темы ничего нового. В основе конфликта лежит любовь героини к классовому врагу. Разоблачение его происходит чисто случайно. Перерождение Ильзы слабо оправдано внутренне, процесс роста ее сознания отражен неглубоко, поверхностно, в самых общих проявлениях. Образ главной героини получился бледным, невыразительным.

«Ильза»—произведение в значительной мере ремесленное, повторяющее зады киноискусства. Впрочем, в этой первой самостоятельной работе молодого режиссера Р. Калныня есть и отдельные удачи, находки. Хорошо решен, в частности, образ парторга. Артистка Л. Фрейманe—исполнительница этой роли—получила премию за лучшую женскую эпизодическую роль.

Размеры статьи не позволяют более подробно останавливаться на удачах и просчетах фильмов фестиваля. Отрадно, что в картинах, созданных на киностудиях наших прибалтийских республик, все отчетливее начинают проявляться черты национального своеобразия, все ощутимее своя тональность, особенности эмоциональной окраски повествования.

Особенно приятно отметить рост молодых творческих кадров кино. Среди создателей фильма «Живые герои»—молодые режиссеры, недавние выпускники ВГИКа М. Гедрис и В. Жалакявичус.

Премию фестиваля за лучшую операторскую работу получил молодой оператор И. Грицюс, снимавший новеллу «Последний выстрел». Впрочем, в составе каждой из съемочных групп можно встретить фамилии либо молодого режиссера, оператора, или художника, или же молодых артистов. Это залог грядущих успехов киноискусства.

Помимо премий жюри отметило похвальными отзывами режиссера фильма «Меч и роза» Л. Лейманиса и оператора этого фильма З. Витола, композиторов фильма «Девочка ищет отца» Ю. Бельзацкого и В. Оловникова. Отмечена плодотворная работа Минской киностудии по освоению цветного кино, Таллинской—по созданию широкоэкранных фильмов.

Киноискусство республик Прибалтики и Белоруссии, пройдя период накопления сил, вступает в пору творческой зрелости, и нет сомнения в том, что скоро оно порадует зрителей новыми талантливыми, значительными произведениями на важнейшие темы современности.

Новые фильмы, сценарии, замыслы

КРАИНА

В октябре этого года в Москве будет проходить третья Декада украинского искусства и литературы. Подготовкой к этому ответственному отчету украинского искусства заняты все украинские студии, а также Оргбюро республиканского Союза работников кино.

— Вся деятельность Союза за последнее время значительно приблизилась к кинопроизводству,— сообщил нам председатель Оргбюро Т. Левчук.— Стремясь оказать конкретную, действенную помощь съемочным группам, творческие секции знакомятся с режиссерскими сценариями, с эскизами художников, просматривают отснятый материал. Такая деловая помощь была оказана постановочным коллективам, работающим над фильмами «Наследники», «Люди нашей долины», «Крепость на колесах», «Франческа и Роман».

Особенное внимание уделяется фильмам о наших днях.

Союз принял живое участие в реорганизации системы подготовки сценариев на Киевской студии имени А. П. Довженко. Теперь редакторы сценарных отделов находятся в творческих объединениях студии. Сначала они ведут литературный сценарий, а затем работают в контакте со съемочной группой на всех этапах постановки.

При директоре студии остался лишь главный редактор с небольшим аппаратом. Практика подтверждает плодотворность такой перестройки.

Большое значение мы придаем нашим творческим связям с кинематографистами братских республик. Недавно мы провели в Белоруссии и Азербайджане недели новых украинских фильмов. Туда выезжали деятели киноискусства Украины.

Наши товарищи из Белоруссии и Азербайджана проведут свои недели на Украине.

Можно говорить о некоторых успехах на участке теории и истории кино.

Недавно коллектив авторов (Г. Журов, А. Жукова, А. Ромицин, И. Корниенко) закончил трехтомный труд по истории украинской кинематографии.

К предстоящей декаде готовится серия монографий и ряд справочных материалов.

Пока еще на Украине нет Бюро пропаганды киноискусства, но мы рассчитываем, что в ближайшее время оно будет организовано.

ЕЛОРУССИЯ

— 1960 год—знаменательный год в жизни белорусской кинематографии,—говорит директор «Беларусьфильма» Ф. Кукушкин.—Наша студия получила новое здание, в котором мы рассчитываем в 1961 году создать семь фильмов.

Среди картин нынешнего года преобладающее место занимают произведения на темы современности.

Идут съемки фильма «Впереди крутой поворот» по сценарию А. Мовзона. Постановщик—молодой режиссер Р. Викторов, оператор—И. Пикман. В этой картине поднимаются вопросы новых отношений между людьми социалистического общества.

О строителях высоковольтной линии через болота Полесья расскажет фильм «Время действия—наши дни» (сценарий Г. Васильева и Г. Беленького).

Режиссеру П. Василевскому поручена постановка музыкальной комедии «Есть у меня мечта».

Героям Великой Отечественной войны посвящается фильм «Человек не сдается» (сценарий И. Стаднюка, режиссер И. Шульман).

АЗЕРБАЙДЖАН

— Широки и разнообразны творческие планы кинематографистов Азербайджана,—сказал нашему корреспонденту режиссер Т. Таги-заде.

В ознаменование исполняющегося в этом году сорокалетия установления Советской власти в Азербайджане Бакинская студия выпустит историко-революционный фильм «Утро» по сценарию Мехти Гусейна. В его основу положен одноименный роман писателя. В фильме рассказывается история молодого крестьянина, приехавшего на заработки в Баку на нефтяные промыслы и примкнувшего к революционной борьбе. Среди героев картины—некоторые из 26 бакинских комиссаров. Картину ставит режиссер А. Кулиев, в главных ролях—Г. Тонунц, Н. Шашик-оглы, П. Мамедбеков.

Снимается исторический фильм «Кёр-оглы», посвященный легендарному герою XIV—XV вв., его борьбе против деспотизма ханов и беков. Автор сценария Сабит Рахман, постановщик Г. Сеид-заде. В главных ролях—актеры А. Мамедов и Д. Бедирбейли.

Необычайная история девочки, потерявшейся во время Великой Отечественной войны и очутившейся за границей, будет рассказана в фильме «Наша улица», постановка которого будет осуществлена мною. Идея гуманности и человеческой солидарности лежит в основе сценария Имрана Касумова. В какой-то степени тема и даже решение будущего фильма перекликаются с известной французской картиной «Если парни всего мира...». Действие будущего фильма развертывается в Баку, на Украине, в Западной Германии, на побережье Адриатики, на борту океанского лайнера и в одной из ближневосточных стран.

Комедию «Яблоневые сады» будет ставить режиссер И. Эффендиев по сценарию Энвера Мамедханлы, герои картины—ученые-садоводы.

Морально-этическим проблемам будет посвящен фильм «Совесть», который ставит режиссер А. Атакишиев по сценарию А. Курбанова.

ЛИТВА

— Радостное событие произошло недавно в жизни Вильнюсской студии,—сообщила нашему сотруднику заместитель министра культуры Литовской ССР М. Мешкаускене,—на смотре киностудий Прибалтики первое место занял фильм Вильнюсской студии «Живые герои». Это результат упорного повседневного труда и постоянных усилий, направленных на воспитание молодых творческих кадров кинематографистов республики.

«Живые герои»—это первая постановка молодого коллектива, в состав которого вошли режиссеры-вгиковцы М. Гедрис и В. Жалакявичус и пробующие свои силы на поприще режиссуры актер Б. Браткаускас и художник А. Жебрюнас.

По роману Петруся Бровки создается фильм «Когда сливаются реки». Его ставит режиссер Б. Шрайбер по сценарию Ю. Шилова.

В фильме, рассказывающем о дружном совместном труде колхозников трех республик, строящих межколхозную электростанцию, снимаются артисты Литвы, Белоруссии и Латвии.

Запущен в производство фильм «Мертвая деревня» (сценарий В. Рымкявичуса). В нем будет рассказано о новой жизни деревни, разрушенной во время войны гитлеровскими оккупантами, о людях, строящих эту жизнь. Это первая полнометражная постановка молодого режиссера А. Жебрюнаса, создателя одной из новелл фильма «Живые герои». В качестве второго режиссера будет работать дипломант ВГИКа М. Гедрис.

В конце мая будет запущен в производство фильм «Утри слезы» (сценарий Ю. Пожера и М. Ионинаса), повествующий о сегодняшнем дне нашей республики, о жизни колхоза. Герои фильма—молодежь, вступающая в самостоятельную жизнь. Они только что окончили школу-десятилетку и решили, что настоящее их место в родном колхозе.

Этот год—юбилейный в жизни нашей республики: исполняется двадцать лет ее вступления в великую семью народов Советского Союза. Кинематографисты ставят перед собой задачу в фильмах юбилейного года отобразить достижения и стремления своей республики, успешно осуществляющей построение коммунистического общества.

ТУРКМЕНИЯ

— Студия «Туркменфильм» готовит к выпуску два полнометражных художественных фильма,—сообщил нашему корреспонденту начальник сценарного отдела Я. Айзенберг. Приключенческий фильм «Десять шагов к востоку» (авторы сценария А. Абрамов и М. Писманник) ставят молодые режиссеры Х. Агаханов и В. Зак).

Действие фильма «Чайки над барханами» развертывается на строительстве Большого Кара-Кумского канала. Этот фильм ставит режиссер выпускник ВГИКа Г. Полока по сценарию А. Кавусова, В. Морозова, Ю. Трифонова.

В текущем году исполняется 225 лет со дня рождения классика туркменской литературы Махтумкули. Эту дату студия ознаменует выпуском фильма, посвященного жизни и творчеству великого поэта. Сценарий написали А. Карлиев, Б. Кербабаев, Л. Соловьев. Картина будет сниматься под художественным руководством М. Донского.

Во второй половине года намечено начать постановку еще двух фильмов. Это комедия под условным названием «Девушка из Ашхабада» (сценарий Г. Мухтарова) и фильм о нефтяниках полуострова Челекен «Пути расходятся».

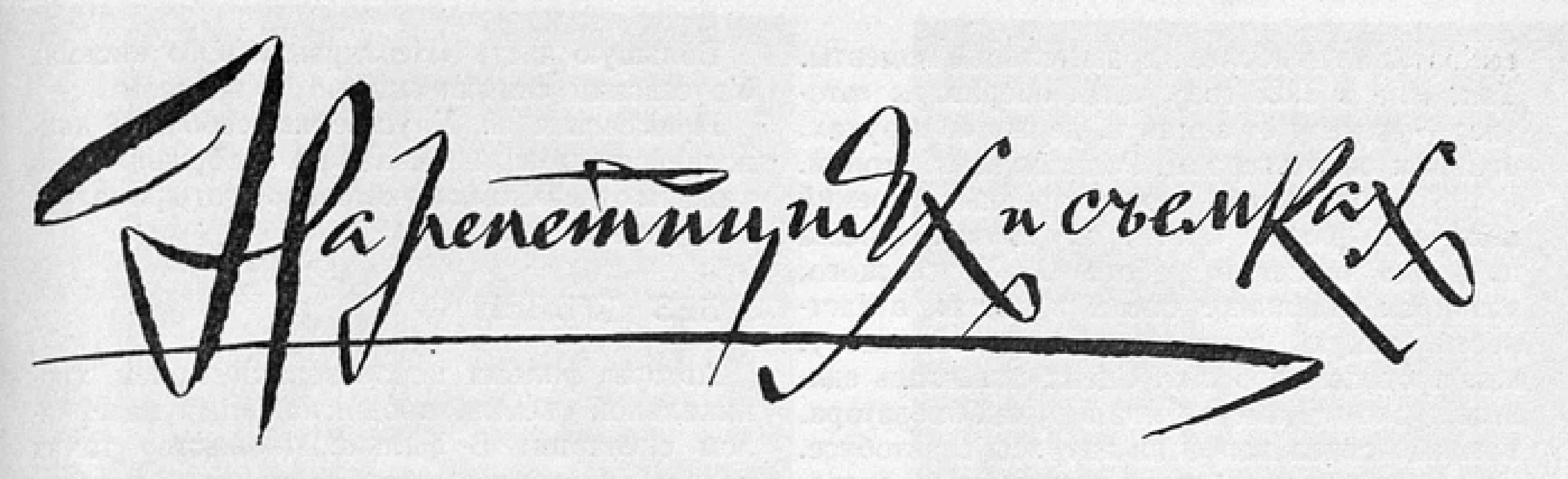
Большинство фильмов нашей студии снимают молодые режиссеры. Мы стремимся к тому, чтобы готовящиеся к производству сценарии на современные темы были разнообразны по жанрам, отличались высокими литературными качествами.

Самая молодая

В программе Декады молдавского искусства и литературы, открывающейся в Москве, будет представлена и молодая кинематография Молдавии. Москвичи увидят первые полнометражные художественные картины, созданные на киностудии «Молдова-филм»: «Молдавские напевы», «Белая акация», «Атаман кодр», «Колыбельная» и другие.

Кроме того, во время декады будут демонстрироваться документальные очерки о сегодняшней жизни Молдавии. Это прежде всего пятичастевый фильм «Незабываемые дни», посвященный пребыванию в Молдавии Н. С. Хрущева в связи с вручением республике ордена Ленина; «Цвети, Молдавия»—о прошлом и настоящем республики; два фильма—«Большая хора» и «Фет фрумос»—о молдавском хореографическом искусстве; документальные фильмы: «Сказ о народных умельцах», «Садоводство и виноградарство Молдавии», «Апостолы без масок» и другие.

В дни декады состоятся встречи молдавских кинематографистов с московскими зрителями.



И. Богданов

Дипломант операторского факультета ВГИКа

Камера в движении

Над тайгой летел вертолет, по земле бежали люди в изодранной одежде. Шли съемки фильма Михаила Калатозова «Неотправленное письмо»—эпизода, в котором геологи, заблудившиеся в тайге, увидели разыскивающий их вертолет.

Крича, спотыкаясь, расстреливая последние патроны, бежали люди за исчезающим вертолетом, вместе с которым исчезала их последняя надежда на спасение.

Среди героев фильма был и оператор Сергей Урусевский. Он бежал, повернув камеру объективом вверх: в дрожании, в рывках, беспорядочном хаосе движущихся веток хотел он передать уходящую надежду. Так видели вертолет герои фильма, так видел его и аппарат—живыми глазами человека.

Как-то раз Урусевский сказал, что самое трудное и самое основное для оператора—создать у зрителя ощущение участника события, ощущение самого героя.

Поиски этого глубокого эмоционального результата связаны у Урусевского с применением свободно движущейся камеры. Это, попросту говоря, камера в руках оператора. А сам оператор может быть где угодно—среди персонажей фильма, на кране, на тележке, машине, поезде, самолете. Камера в руках оператора—это так просто и не ново: почти все наши хроникеры снимают с рук. И весь путь развития специальной киноаппаратуры для хроники—путь искания легкой, удобной и малогабаритной камеры. Эти искания шли от специфики хроникальной съемки—от необходимости максимальной подвижности оператора, его быстрой реакции на происходящее событие. В самом деле, вся хроника 20-х годов, да и, пожалуй, позже, снимала статичными камерами со штатива, и это позволяло оператору показать событие только с двух-трех точек. Когда же оператор взял камеру в руки, он смог показать происходящее полнее и интереснее.

В художественном кино съемка с рук свободно движущейся камерой началась раньше появления компактной аппаратуры. В 1928 году ее использовал оператор А. Головня в заключительном эпизоде фильма «Потомок Чингисхана», где нужно было приподнято, символично показать зрителю бунт, восстание народа. Драку и стремительный поток лавины всадников оператор Головня снимал двенадцатикилограммовой кинокамерой, укрепленной на груди, снимал, двигаясь среди актеров или стоя на машине, мчащейся среди всадников.

Разгон и расстрел бастующих в фильме «Дезертир» операторы А. Головня и Ю. Фогельман тоже снимали свободно движущейся камерой, с рук, находясь среди действующих лиц,

выхватывая наиболее выразительные моменты. Так, еще в 1928 году наши операторы «оторвали» камеру от земли и, держа ее в руках, пошли к своим героям. Родился новый прием.

1957 год. Семь международных премий получает фильм «Летят журавли». Пресса подробно пишет о работе С. Урусевского, разбирая отдельные сцены и кадры, в частности, такую, ставшую знаменитой, сцену, как проводы на фронт. Сцена снималась единым куском. Камера была в руках оператора, который сидел напротив актрисы в автобусе. Она вставала и выбегала из автобуса—оператор выбегал следом, ни на миг не выпуская ее из поля зрения камеры; шел с ней рядом, когда она пробиралась сквозь толпу, затем садился на кран и поднимался высоко над землей—героиня терялась среди танков...

В рецензиях говорили, что оператор Урусевский понял метание души своей героини и ее волнение, страсть, порыв показал движением, трепетом, динамикой камеры.

В фильме «Судьба человека», получившем Большой приз на Московском международном кинофестивале, появились кадры, в которых камера «видела» глазами человека, и не только видела, но и реагировала на происходящее. В сцене побега героя из плена на зрителя стремительно и беспорядочно двигался лес, мелькали стволы деревьев, ветки хлестали по экрану—оператор В. Монахов снял этот кадр простым пробегом по лесу с камерой в руках. Если на секунду представить, что этого кадра в эпизоде нет,—нет ощущения сильно бьющегося сердца героя, его огромного волнения и напряжения всех внутренних сил.

Вспомните эпизод у начальника фашистского концлагеря. Соколов знал, что его путь вдоль проволоки концлагеря—последний путь. Оператор стремится увидеть происходящее глазами героя—опережая Соколова, камера плавно катится перед ним. Ее движения так же плавны, как воспоминания Соколова. Ритм эпизоду сообщает музыка, которую слышал герой в самые счастливые минуты жизни.

Такие кадры могли появиться лишь на базе новой техники.

В настоящее время на наших студиях прочно вошла в обиход малогабаритная камера «Конвас-автомат». Легкий вес (около 5 *кг*), возможность снимать продолжительное время, удобство в обращении сделали ее самой популярной камерой среди операторов-хроникеров. Но и не только хроникеров.

Большую часть «Неотправленного письма» Урусевский снимал именно «Конвасом».

Применение С. Урусевским свободно движущейся камеры очень разнообразно и в каждом отдельном случае зависит от драматургии данной сцены.

БЕЗ ДУБЛЕЙ

Авторы фильма использовали прием хроникальной съемки, продиктованный материалом сценария. В фильме множество таких кадров, повторить которые трудно, а точно срепетировать—невозможно. Это пожары, переправы в ледяной воде, проходы героев сквозь чащи леса.

В таких напряженных сценах надо сохранить естественность обстановки, свободу актерских действий и передать те неожиданные изменения мизансцены, которые иногда происходят в очень сложных для актеров условиях. Актер может случайно упасть, где-нибудь приостановиться или, наоборот, убыстрить шаги—он ведет себя так, как вынуждает его обстановка, и ничто не остановит камеру.

Снимался эпизод переправы через быструю речку. Актеры не могли передвигаться иначе, как держась друг за друга. Неожиданно сильное течение отбросило Татьяну Самойлову от группы товарищей, и на помощь к ней бросился Е. Урбанский.

На берегу стоял оператор с «Конвасом» в руках—рывком переведя камеру на актрису, он снял этот момент. Такой же хроникальной оперативности потребовали многие другие сцены в фильме, например где актеры лезли на крутую гору по камням. Ежесекундно они срывались и снова лезли...

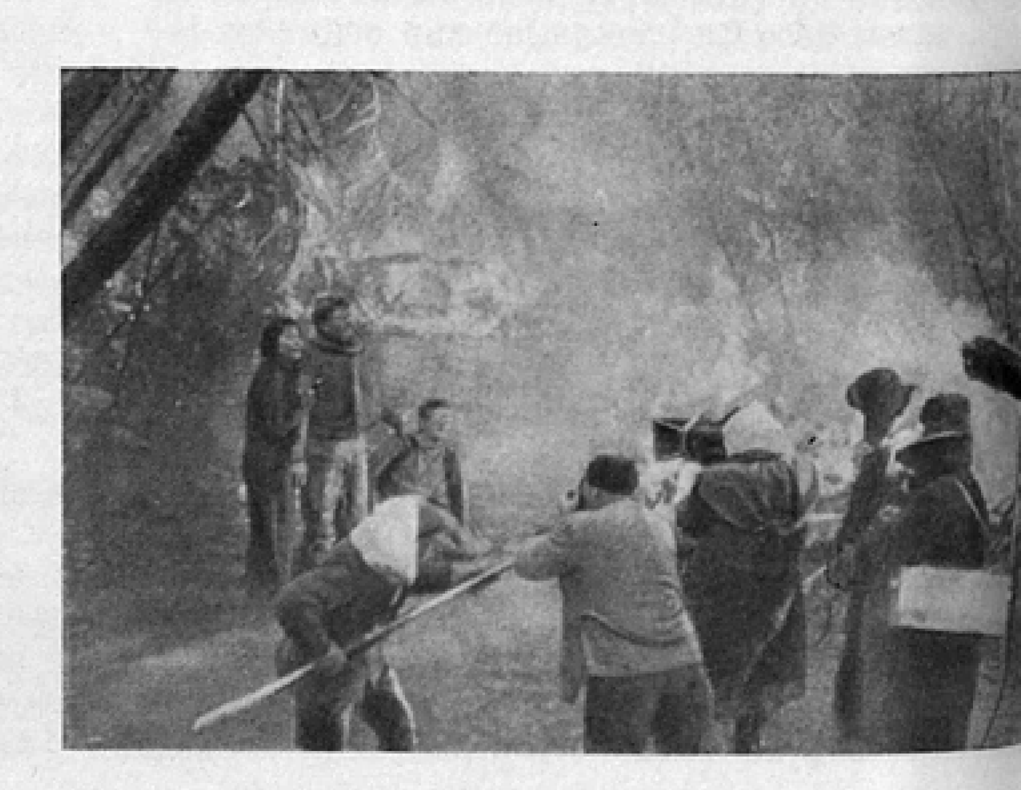
КАМЕРА—УЧАСТНИК СОБЫТИЯ

На огромной площади горит тайга. Единственное спасение от огня—ручей. Туда бросается герой и, пригибаясь под упавшими деревьями, цепляясь за коряги, спасается от пожара.

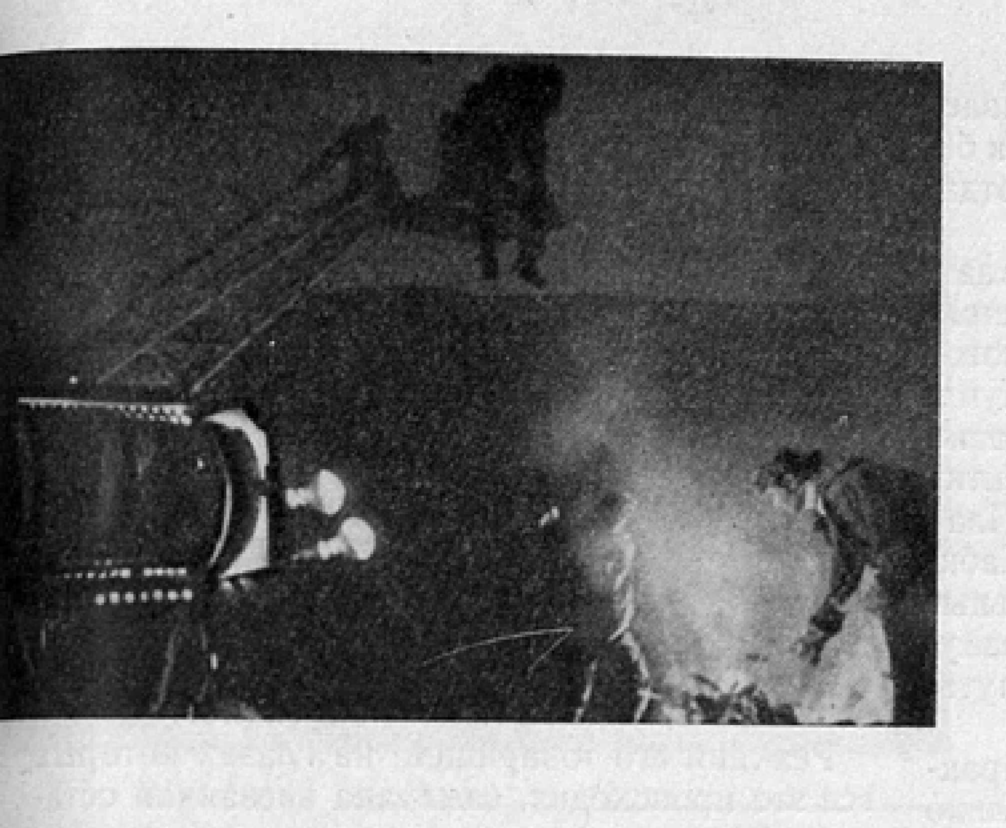
Вдоль ручья укладывают рельсовый путь. На операторскую тележку поднимается Урусевский. Тележка едет параллельно актеру. Урусевский снимает его, следя по визиру за всеми действиями героя.

Горит тайга. Среди пылающих деревьев бежит тот же человек. На нем горит одежда. Выстраивается такой же рельсовый путь. Так же, с движения, снимает оператор. Но

Рабочие моменты съемок. См. «КАМЕРА—УЧАСТНИК СОБЫТИЯ» (стр. 118)



Рабочие моменты съемок. См. «КУЛЬМИНАЦИЯ ЭПИЗОДА» (стр. 122)



Рабочие моменты съемок. См. «УСЛОВНОСТЬ» (стр. 122) и «МИЗАНСЦЕНА» (стр. 124)

в какой-то момент он привстает, вытягивает камеру на руках—камера приближается к бегущему, и объектив, то приближаясь, то отдаляясь от актера, следит за ним.

Горит тайга. Огонь подбирается к палаткам. Полог одной из них отдергивается, и появляется начальник группы геологов поисковой партии. За те несколько секунд, пока он смотрит на пожар, из палатки выезжает тележка с оператором. Объектив аппарата направлен на лицо Сабинина. План очень крупный—камера очень близко. Сабинин бежит вперед, за ним выбегают остальные герои. Теперь камера стремительно рванулась вместе с ними и, проследив весь их путь, въезжает прямо в огонь.

Во всех трех случаях как будто один характер съемок, и он очень похож на только что описанный—хроникальный. Эмоциональность этих кадров не только в большой напряженности, необыкновенности всего происходящего, но и в самой съемке, в самом приеме динамичности камеры. В этих кадрах камера не только следит за всеми движениями актера, хорошо композиционно вписывает его в кадр. Движения камеры свободны, композиция постоянно меняется, камера реагирует на происходящее, как человеческий глаз: камера видит глазами человека. Задача такой съемки—создать впечатление того, что зритель вместе с героями бежит среди леса, спасаясь от огня.

«Да,—скажете вы,—но в этом случае самое верное—взять в руки камеру и с пробега снять горящие деревья».

Возможно, что это было бы еще эмоциональнее. Так Урусевский снял эпизод встречи с вертолетом. Однако снимать подобным образом большое количество кадров нельзя. Получился бы «эмоциональный брак». Если все время снимать с пробега, то зритель за сильными «смазками», дрожанием, а иногда и полной неразберихой в кадре перестал бы ясно видеть и понимать происходящее. Урусевский, стремясь к художественной правде, ищет меру. Он не бежит с камерой в руках в эпизоде пожара, а встает на операторскую тележку и с достаточной для эмоционального накала динамикой кадра следит за развертыванием действия. Он едет достаточно плавно для того, чтобы не терять «географии» происходящего, и в то же время достаточно неспокойно, чтобы передать напряженное состояние человека, спасающегося от огня. Взгляд камеры быстр и насторожен, как взгляд человека.

КУЛЬМИНАЦИЯ ЭПИЗОДА

С. Урусевский часто пользуется свободно движущейся камерой как приемом, подчеркивающим кульминацию эпизода. Камера очень активно двигалась среди героев и вдруг остановилась, динамика экранного изображения внезапно сменилась статикой. Эта резкая остановка камеры использована в эпизоде гибели одного из действующих лиц.

Сергей уже пробрался к лодкам, все смотрят на него замирая. Вот Сергей достает из лодок вещи и, балансируя, начинает бросать их товарищам, которые стоят по колено в воде. Когда он бросает рацию, бревна под ним раздвигаются, и он гибнет.

Реакция его товарищей, на глазах которых все это происходит, отыграна внезапной остановкой камеры.

Стена огня по берегу ручья, в котором стоят персонажи. Прямо на них летят вещи. Они ловят их, то собираясь вместе, то разбегаясь по кадру.

Камера следит то за каждым из них, то за всеми сразу. Стоя рядом, оператор следит не по визиру, а прямо камерой, которая движется и выхватывает вещи, характерные действия. И вдруг камера замерла—замерли люди; еще падают вещи, но их уже никто не ловит; вот и вещи больше не падают.

Тишина, неподвижность. Трещат горящие деревья. В кадре маленькая группка людей, стоящих неподвижно. Неподвижна камера.

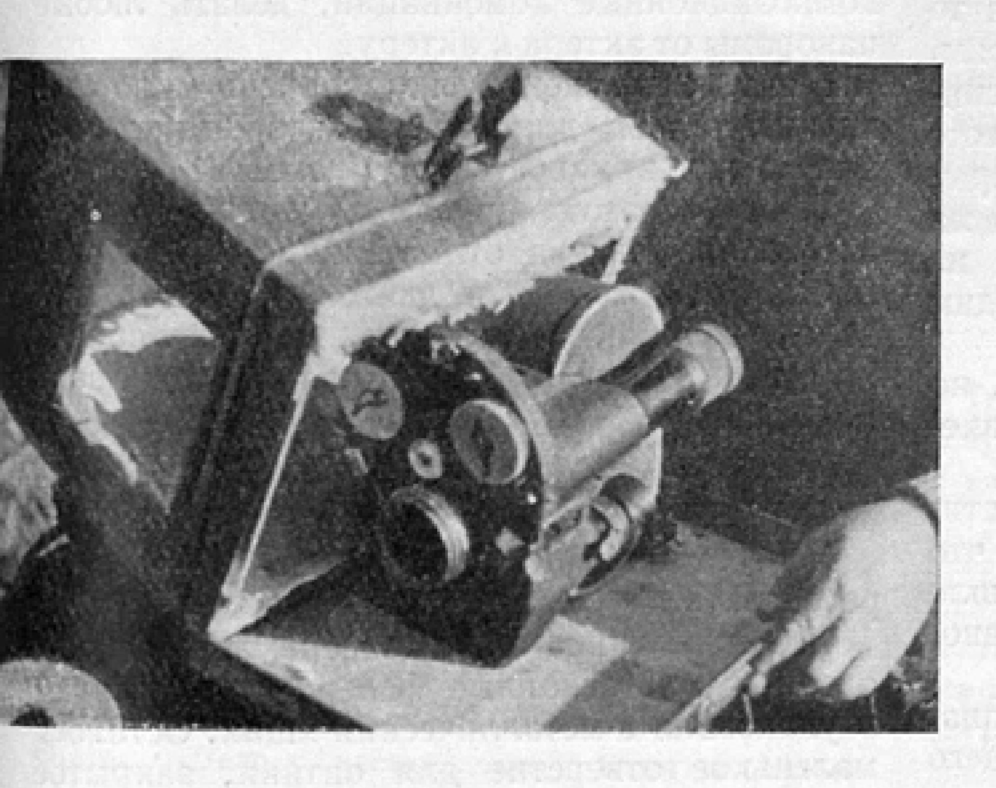
Может быть, движение камеры и ее внезапную остановку можно сравнить с огромным напряжением, лихорадочным потоком мыслей и действий, а потом—внезапной гибелью Сергея.

УСЛОВНОСТЬ

Авторы «Неотправленного письма» используют подвижность камеры для создания манеры кинорассказа. По замыслу авторов, в фильме должны быть куски, назначение которых в емкой форме, ограниченном метраже передать мысль о том, что герои уже долгое время ищут алмазоносную трубку—то, ради чего они собрали группу и, преодолевая большие трудности, борются с природой.

Сумерки, переходящие в ночь. Склон горы, изрезанной траншеями. Горят костры, и четыре геолога роют землю. Одни с кирками, другие с лопатами, ломиками. Оператор снимает общий план сверху. Мы спускаемся,

Рабочие моменты съемок. См. «БЕЗ ДУБЛЕЙ» (стр. 118)



Рабочие моменты съемок. См. «КОНВАС» В ОГНЕ» (стр. 124)

проплываем мимо огромной фигуры работающего человека, и у самой земли камера начинает следить за движением его кирки: кирка вверх—объектив аппарата направлен вверх, кирка вгрызлась в землю—камера тоже рванулась к земле.

Во время съемки этого дубля ракурс резко изменялся: вначале оператор снимал сверху, потом его опускали в специальный ровик. «Реальная» точка зрения, верхняя, сменилась «условной» — из ровика. В последнем положении, не отрывая глаз от визира, С. Урусевский панорамировал за киркой.

В следующем дубле камера уже двигалась за ломом, повторяя все движения человека. Оператор просто перебрасывал ее с руки на руку...

Другой эпизод. Труднопроходимый лес. Четверо рубят деревья, упрямо продвигаются вперед. Оператор идет среди них, камера в его руках в постоянном движении. Она то просовывается сквозь ветки ближе к героям, то отходит назад, к глазу оператора. Она снимает то одного, то другого, то всех вместе или внезапно обращает внимание на топоры, рубящие деревья. Деревья падают прямо на объектив. Потом камера выныривает из сплошного хаоса веток, и снова мы видим героев.

События сами по себе вполне реальны, но снимаются они в ракурсах и динамике, обычно не присущих нашему глазу.

Поэтому кадры носят печать условности, поэтического сказа: их цель показать, что в тяжелом, большом труде, в поисках прошло много времени, много земли перекопано, много рощ прошли герои...

И вот пленка второй раз прогоняется в аппарате—тогда, когда герой при свете горящего костра пишет письма жене.

Второй экспозицией возникает пламя костра на этих кадрах.

Старый прием сочетается с новым: здесь и широко известная двойная экспозиция и необычное движение аппарата. В его рывках, в валящихся на зрителя деревьях, в том, как сняты удары кирки,—динамика труда геологов, их упорство. В неторопливом пламени костра—образ раздумий, любви, воспоминаний героя фильма Сабинина.

МИЗАНСЦЕНА

Несколько слов о мизансцене. В фильме очень много актерских сцен, которые снимаются камерой с рук. Несколько раз я наблюдал такую картину. Отобрано место для съемки—следует приказание Урусевского: поставить стационарную камеру на штатив. Быстро разводятся актеры по местам—стационар переставляется на легкий операторский кран.

Ручная камера позволила развернуть мизансцену на все пространство, на все 360°.

Актеры приобретают полную свободу действий. Им не нужно скрупулезно соблюдать точность проходов и остановок, которая все-таки отвлекает исполнителей. Взаимоотношения персонажей складываются чрезвычайно естественно. В свою очередь оператор ничем не стеснен. Он может фиксировать любые композиционные комбинации, делать любые панорамы от актера к актеру.

В актерских сценах фильма очень мало статичных кадров, для них характерна постоянная смена крупностей и планов.

Таким образом, ручная камера не только освободила актера от постоянной необходимости быть точным в движении, не только дала возможность развернуть мизансцену, но и обогатила возможность внутрикадрового монтажа.

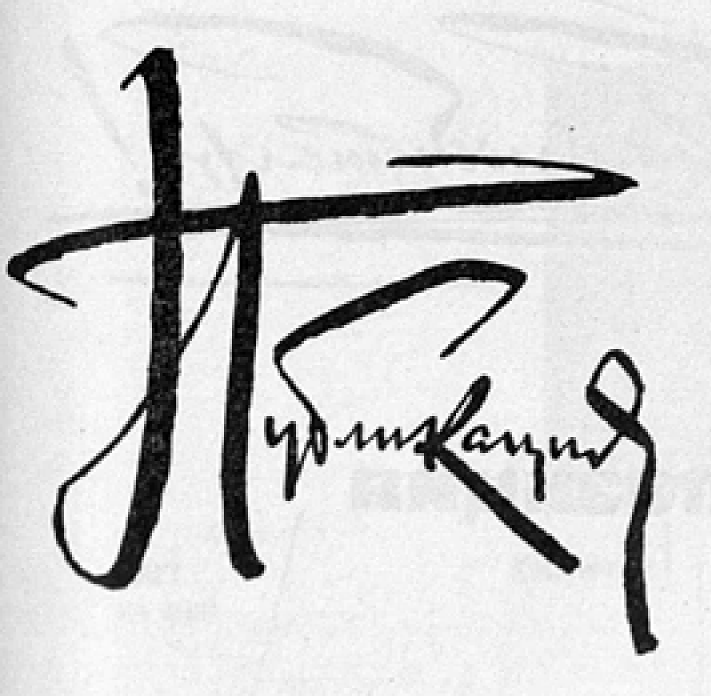
«КОНВАС» В ОГНЕ

И последняя сцена, о которой я хотел бы рассказать...

Однажды киноаппарат завернули в асбест, одели в многослойные фанерные прокладки и упаковали в металлический ящик. Осталось маленькое отверстие для оптики, закрытое огнеупорным стеклом. На длинном шесте эта конструкция была вдвинута в горящий лес. Несколько метров снятой таким образом пленки должны рассказать зрителю о том, чего не видел ни актер, ни оператор.

Кадры отсняты, но когда я спрашиваю С. Урусевского, окончательный ли это вариант, он отвечает, что неплохо было бы сначала посмотреть снятое на экране, а потом уже ответить на вопрос.

Саяны



А. М. Горький о кино

В Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов СССР хранится малоизвестная киносъемка выступления А. М. Горького. Эта съемка была произведена более четверти века назад—11 сентября 1932 года—в Горках под Москвой, где жил тогда Алексей Максимович.

В те дни вся наша страна отмечала 40-летие литературной деятельности А. М. Горького. В кинотеатрах шли фильмы, снятые по его произведениям: «Мать», «Дело с застежками», «Каин и Артем».

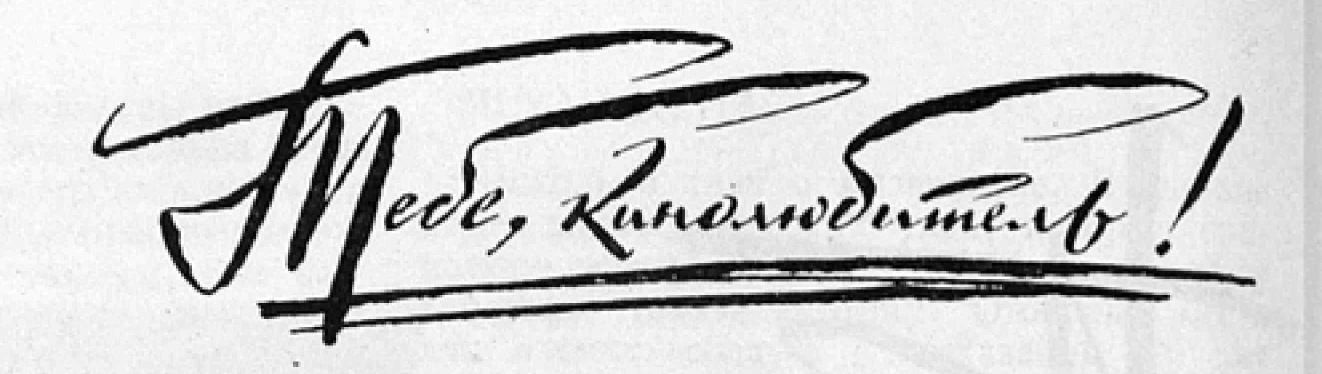
Трест «Союзкинохроника» выпустил к юбилею два документальных фильма: звуковой—«Наш Горький» и немой—«Максим Горький». Кроме того, в Горки на дачу писателя была командирована группа кинооператоров—Р. Кармен, И. Беляков и М. Ошурков. Они взяли с собой звукозаписывающую передвижку системы «Шоринофон», еще очень далекую от совершенства,—ведь звуковое кино в те годы только осваивалось. Одновременно со съемкой была сделана синхронная запись на пленку его выступления:

«Я скажу несколько слов о кинематографе. При всех средствах, которыми он обладает, кинематограф мог бы играть огромную роль в мире. В частности, в нашей стране эта роль была бы более значительной, чем где-либо в других странах... Кинематограф мог бы показать огромной человеческой массе, которая учится быть хозяином жизни, — все, что совершается сейчас в мире, и все, что когда-то было, и все что делается и даже что намерены делать. Мне кажется, что деятели кинематографа должны приложить все усилия, чтобы стать на эту дорогу и сделать из кино мощное орудие культуры, — орудие, которое помогло бы нашим массам скорее стать в эту позицию знающих людей, которые умеют легко и быстро разобраться во всем, что нужно и что не нужно, что надо утвердить и что надо отбросить».

Алексея Максимовича снимали в саду, на балконе дома и в кабинете за рабочим столом. Здесь и была записана его небольшая речь.

Эти кадры и речь Горького первоначально намечалось включить в документальную кинокартину «Наш Горький», однако в фильм они не вошли. До сих пор эти материалы не показаны на экране.

В. ХОДОРКОВСКИЙ,
старший научный сотрудник
Центрального архива кинофотофонодокументов СССР



Л. Косматов

Изобразительная композиция и освещение

КИНООСВЕЩЕНИЕ

Свет играет огромную роль в познавании человеком мира. Именно освещение позволяет нам познавать объем, форму, цвет предметов, пространство.

В живописи многие художники достигли огромной силы выразительности именно средствами освещения.

Для кинооператора освещение является главным средством реализации его художественных замыслов.

Эффекты освещения, эстетически воздействуя на наше воображение, будут тем выразительнее и доходчивее, чем больше мы будем опираться на жизненно правдивые эффекты. При этом часто мы не ставим себе цели точного копирования «подсмотренного» в жизни эффекта. Здесь должны проявиться вкус, такт и умение найти в жизненных явлениях заостренное, выразительное, типичное.

В кинематографическом изображении, как, правда, это бывает в ряде случаев и в других видах изобразительных искусств, роль освещения часто заключается в том, чтобы направить внимание зрителя и приковать его к определенной части картинной плоскости (кадра). При этом никогда нельзя забывать важнейшей особенности кино как зрелища—именно того, что искусство это временно́е.

Многие объекты в кинокадре часто оказываются в движении, меняют свое расположение, благодаря чему зритель имеет возможность видеть (рассматривать) их в данном определенном состоянии только строго ограниченное время. В ряду изобразительных искусств такие возможности присущи только кинокадру, это его особое свойство, часто предопределяющее характер и особенности не только построения композиции, но и способов освещения.

Начиная работу со светом, нужно дать себе отчет в том, какую смысловую задачу ты хочешь решить, какие чувства и мысли хочешь вызвать у зрителя, ясно представить себе, что главное в этом кадре, что именно, какая часть композиции (человек, предметы обстановки, явления природы и др.) несет основную смысловую нагрузку, а что является второстепенным в кадре.

Кинолюбителю надо постараться с первых же шагов приучить себя к такой осмысленной работе.

На рис. 5 приводится фотография, снятая с использованием всех основных видов света. Здесь использованы: рисующий свет, заполняющий, бликовой, контурный, моделирующий.

Данная схема является, конечно, только исходным техническим приемом работы кинооператора со светом.

Художественные возможности каждого из этих видов света в отдельности можно представить себе в общих чертах таким образом:

1. Рисующий свет (создаваемый при натурной съемке светом от прямого солнца, а при искусственных источниках света—прожекторами, приборами направленного света):

а) выявляет форму объекта, скульптурно-объемные качества человеческого лица;

б) часто выделяет важнейшие элементы кинокомпозиции, так как при его помощи можно одни детали изображения действительно выделить, другие оставить в тени;

Окончание. Начало см. «Искусство кино» № 4.

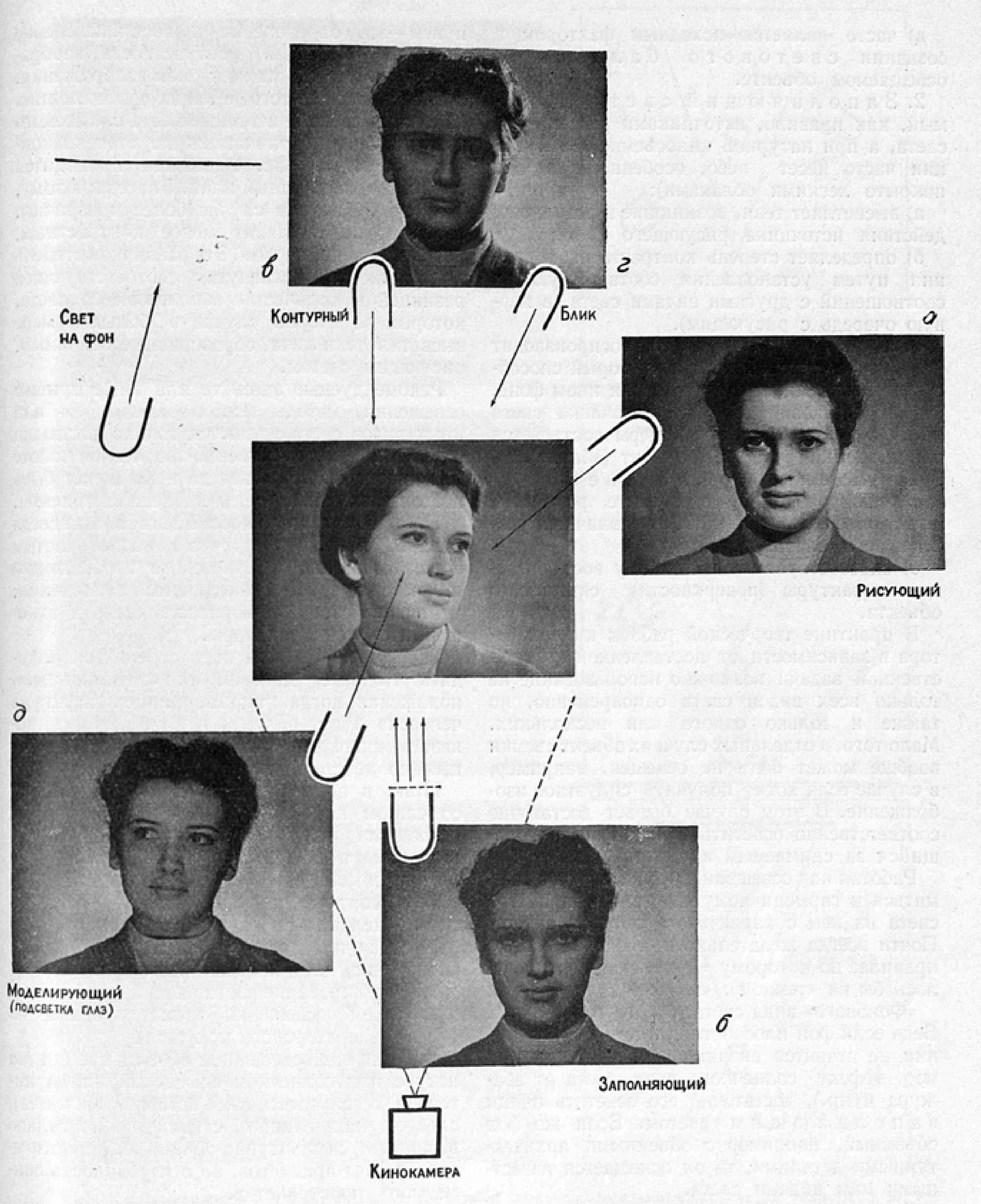


Рис. 5. На фотографии в центре лицо освещено с помощью основных видов света, которые самостоятельно даны на фотографиях *а, б, в, г, д*

в) часто является исходным фактором в создании светового баланса на освещаемом объекте.

2. Заполняющий свет (создаваемый, как правило, источниками рассеянного света, а при натурной киносъемке эти функции часто несет небо, особенно если оно покрыто легкими облаками):

а) высветляет тени, возникшие в результате действия источника рисующего света;

б) определяет степень контраста изображения путем установления соответствующих соотношений с другими видами света (в первую очередь с рисующим).

3. Контурный свет воспроизводит на объекте световой контур, который способствует выделению его на том или ином фоне.

При установке того же источника света сбоку от оптической оси камеры достигается односторонний световой акцент («блик»).

4. Моделирующий свет:

а) воспроизводит на объекте рефлексы, то есть местные отражения от различных участков его поверхностей;

б) способствует более тонкому воспроизведению фактуры (поверхности) снимаемого объекта.

В практике творческой работы кинооператора в зависимости от поставленной художественной задачи возможно использование не только всех видов света одновременно, но также и только одного или нескольких. Мало того, в отдельных случаях объект съемки вообще может быть не освещен, например, в случае если хотят получить силуэтное изображение. В этом случае бывает достаточно соответственно осветить только фон, находящийся за снимаемым актером.

Работая над освещением фона, следует стремиться к гармоничному сочетанию характера света на нем с характером света на актере. Почти всегда желательно соблюдение общего правила, по которому «светлое» проектировалось бы на «темном», «темное» на «светлом».

«Фонового» вида света, строго говоря, нет. Ведь если фон плоскостной и при его освещении не ставится специальных задач (например, эффект солнечного луча, света от абажура и пр.), достаточно его осветить одним заполняющим светом. Если же фон объемный, например с объемными архитектурными деталями, то он освещается известными нам видами света.

В арсенале изобразительных приемов кинoосвещения существует еще один важнейший прием—это определение и воспроизведение заданной (желаемой) контрастности изображения, то есть работа над тоном изображения. В зависимости от того, в каких соотношениях находятся светлые и темные места снимаемого объекта, они и различаются по степени контрастности. На рис. 6 дважды приводится один и тот же крупный план. Благодаря тому, что тени во втором случае более прозрачны, изображение выглядит менее контрастным, нежели в случае первом. Эта различная степень контрастности достигнута соответствующей разницей в количестве заполняющего света, который во втором случае в большей мере высветил тени лица, образованные основным, рисующим светом.

Рекомендуемые здесь те или иные приемы освещения, методы использования тех или иных видов света являются только частными случаями. В художественно-творческой работе над киноосвещением нет да и не может быть постоянных, раз навсегда найденных приемов.

Но, работая над киноосвещением, мы всегда должны иметь в виду, что наиболее частым объектом кинематографического изображения являются предметы, находящиеся в движении, меняющие свое взаиморасположение в отношении съемочной камеры.

Практически всегда надо стремиться находить главные, назовем их «оптимальные», положения, когда, например, лицо или фигура человека будут более выигрышно показаны кинозрителю в наиболее острых, важных по действию моментах.

Итак, в практике художественной работы со светом кинооператор располагает двумя основными видами освещения—светотеневым и тональным.

Практически могут быть бесчисленные варианты соотношений света и тени, что зависит от желания оператора, от общих и частных задач и содержания снимаемого кадра, сцены, эпизода, а иногда и всего фильма в целом. Регулирование соотношений света и тени при таком освещении является одним из средств операторского искусства.

Работая над освещением объекта съемки (на натуре при солнечном освещении или в интерьере с искусственными источниками света), следует, как правило, стремиться не только выявлять скульптурно-объемные, пластические формы предметов, но и глубинность снимаемого пространства.

Правдивому восприятию снимаемых картин часто мешает отсутствие глубины

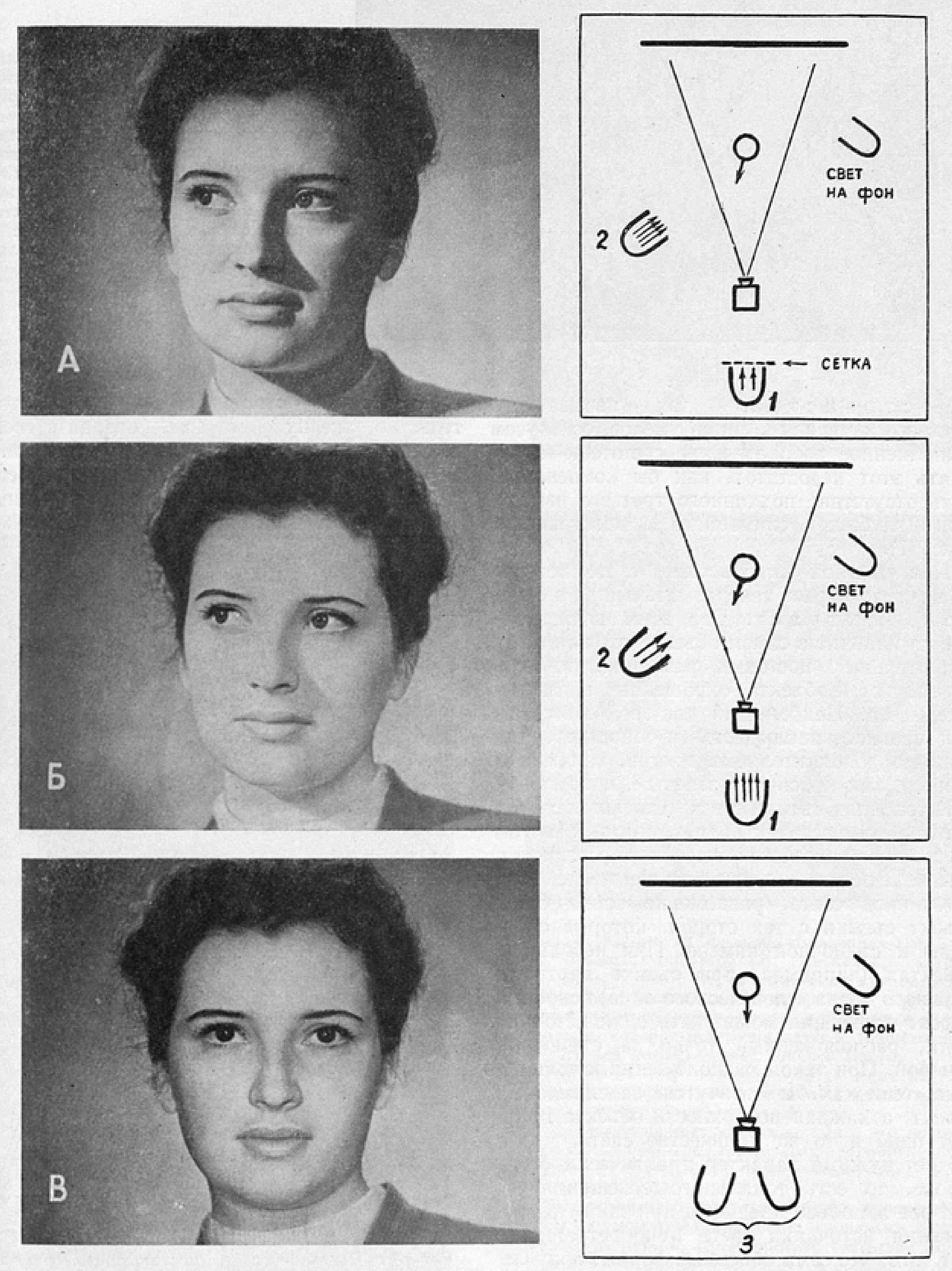


Рис. 6. «Полутоновой» характер освещения можно получить усилением подсветки тени (*А* и *Б*). Практически этого можно достигнуть усилением заполняющего света *(1)*, а также и за счет ослабления рисующего света *(2)*. Тональный характер света *(В)* получен в результате действия двух симметрично поставленных источников света от камеры *(3)*

Рис. 7. Кадр из фильма «Отелло» (режиссер С. Юткевич, оператор Е. Андриканис.) Наличие на первом плане черной декоративной детали и повторение ее в глубине кадра (за тюлем) вместе с чередованием других темных, а также и светлых элементов композиции способствует созданию глубины пространства. Этому служат и изображенные на дальнем плане перспективно удаляющиеся арки.

пространства, так называемого третьего измерения. Лишь умелое, со вкусом выполненное распределение светотени может снять этот недостаток, как бы компенсировать отсутствие подлинного третьего измерения (глубины) снимаемого пространства (рис. 7).

При цветной киносъемке существенную роль часто играет так называемый цветовой контраст. Под этим подразумевается наличие в самом объекте тех или иных значительных цветовых различий, то есть поверхностей объекта, окрашенных в различные цвета. Наибольший цветовой контраст, как правило, наблюдается в сопоставлениях взаимно дополнительных цветов, таких, например, как красный с зеленым, и другие.

В условиях съемки с искусственным светом в интерьере рассеянный свет, который мог бы обеспечить тональный характер освещения, обычно достигается применением нескольких источников света, равномерно освещающих объект съемки с тех сторон, которые обращены к съемочной камере. При небольших объектах (например, при съемке портрета, крупного плана человеческого лица) подобный эффект освещения может дать один источник света, расположенный точно за съемочной камерой. При таком расположении источника света тени как бы «прячутся» за снимаемый объект, а каждая поверхность объекта получает одно и то же количество света, что и создает нужный характер практически бестеневого, то есть тонального освещения.

И все же объем предметов при таком расположении источника света приобретается за счет того, что сами объемные формы, получая одинаковое количество света на свои выпуклые и вогнутые поверхности, отразят свет под разными углами—как в направлении камеры, так и в сторону. Правда, это обстоятельство уже изменяет до некоторой степени понятие тонального характера освещения.

Для получения истинно тонального освещения в условиях съемки с искусственным

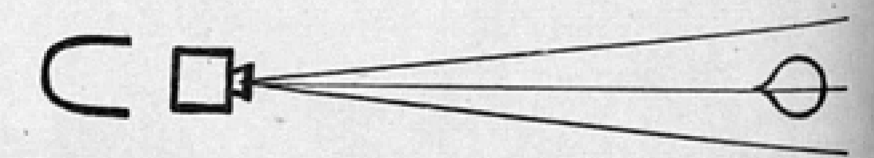


Рис. 8. Основной свет, поставленный через камеру (вдоль оптической оси), образует на лице только небольшие тени в горизонтальной плоскости (например, под носом, в складках глазных впадин и т. п.)

Рис. 9. Кадры из фильма «Вольница» (режиссер Г. Рошаль, оператор Л. Косматов, актриса М. Виноградова). Перед оператором стояла задача средствами освещения подчеркнуть драматизм сцены путем высокого контраста изображения лица героини, которая прислушивается к происходящей в соседней комнате сцене допроса Насти.

Рисующий свет освещает часть лица актрисы и почти не проникает в глубину глазных впадин, только немного выявляя белки глаз.

Заполняющий свет настолько слаб, что он только в самых общих чертах создает проработку лица.

Прочие виды света при съемке этого кадра не применялись.

На приведенных отдельных фазах поворота головы актрисы отчетливо видна «динамика света». Благодаря резкой, односторонней светотени от рисующего света при изменениях в положении лица актрисы соответственно изменяется и характер освещения. Обратите внимание на притемнение («завал») глазных впадин для подчеркивания драматизма сцены и воспроизведение светового эффекта («свет от свечей»).

светом целесообразно все же иметь несколько источников света, которыми необходимо стремиться осветить объект так, чтобы от всех его поверхностей свет отражался в объектив камеры равномерно, подобно тому как это имеет место при пасмурной погоде в натуре.

Практически прием использования источника света «через камеру» (рис. 8) представляет собой большой интерес, потому что при этом мы все же в какой-то мере выявляем объемно-скульптурные формы объекта. Свет «через камеру» может быть нами расценен, таким образом, как свет в какой-то мере полутоновой, поскольку в нем присутствует все же светотень.

Полутоновое освещение, но иного характера, можно получить и методами светотеневого рисунка, но с достаточно сильным высветлением теней. Этот вид освещения особенно целесообразно использовать при съемке портретов, крупных планов человеческого лица.

Мягкие переходы от света к тени при полутоновом освещении портрета, хорошо выявляя тончайшие нюансы мимики лица, вместе с тем воспроизводят фактуру кожи в теневой части. В связи с тем, что при этом приеме освещения наличествует хотя бы слабая тень, скульптурные качества лица выявляются в достаточной мере.

Следует предупредить, что слабые полутени должны по своей плотности (силе) быть все же такими, чтобы могли «читаться» именно как тени (например, от носа, в глазных впадинах и т. п.). Если же эти тени будут настолько слабыми, что потеряют свою скульптурную архитектонику, у зрителя может возникнуть впечатление грязных пятен на поверхности лица, особенно когда эти теневые участки акцентируются движением, например поворотом головы снимаемого на крупном плане человека.

При любом виде работы по киноосвещению как для технических (то есть фотографических), так и для художественных целей необходимо соблюдение светового баланса.

В кинематографе это особенно важно и трудно, потому что, во-первых, мы ведем, как правило, монтажную съемку, во-вторых, пользуемся обычно несколькими осветительными приборами, в-третьих, объекты съемки движутся, меняя свое положение относительно световых пучков приборов и места расположения камеры. Это последнее обстоятельство очень важно всегда учитывать, памятуя, что выразительный художественный свет может быть поставлен только для определенной точки наблюдения.

Рис. 10. Кадр из фильма «Великий воин Албании Скандербег» (режиссер С. Юткевич, оператор Е. Андриканис). Пример удачного выбора момента в природе для выявления внутреннего состояния человека (снято с применением электрической подсветки)

Свет в кадре часто распределяется неравномерно, в виде пятен с резко или мягко переходящими световыми участками. Этим самым оператор выделяет, акцентирует внимание зрителя на нужном (для выявления содержания) действии или детали.

Кинолюбителям нужно стремиться понимать сложные, большие задачи использования изобразительных возможностей своего искусства, которые ставят перед собой профессиональные операторы. На рис. 9 и 10 мы приводим некоторые примеры решения эмоционально-художественных задач.

Освещая, компонуя тот или иной кадр, надо как бы «видеть» его монтажную зависимость, опосредствование его с предыдущим и последующим кадрами монтажно-связанной цепи.

Освещение, композиция, монтаж, ритм, темп должны отвечать содержанию, внутренней психологической направленности сцены и всех элементов, составляющих синтетическое искусство кинематографа.

Сергей Юткевич

Глазами кинематографиста

В прошлом году мне довелось путешествовать по Италии, Франции и Мексике.

Будучи от природы человеком любознательным, я установил для себя обязательное правило вести каждый день дневник. Однако жанр путевых очерков лично меня не очень удовлетворяет. В нем трудно рассказать подробно и содержательно о тех явлениях искусства, которые тебя взволновали. Поэтому я попробовал избрать другой метод: увиденное и заинтересовавшее постараться изучить повнимательнее, отшелушив в нем все наносное, узнать о предмете из книг, бесед, различных источников все, что может дополнить непосредственные ощущения, постараться проверить это еще раз, если возможно, на месте и только тогда обратиться к читателю.

Так как я убежден, что профессия режиссера по самой сути своей энциклопедична в лучшем смысле слова (то есть исключая из этого «всезнайство»), то и внимание мое обращалось не только к явлениям чисто кинематографическим, но в орбиту его органически входили и живопись, и театр, и, по возможности, литература. Тем более что, по моему разумению, все искусства эти тесно взаимосвязаны с кинематографом в современном понимании.

Поэтому предлагаемые здесь вниманию читателей страницы не путевой дневник, а скорее цикл наблюдений и размышлений автора о таких явлениях в искусстве, как живопись замечательного мексиканского мастера Сикейроса, эволюция «новой волны» во французском киноискусстве, творчество мима Марсо и новый фильм испанского режиссера Бюнюэля — явления разноплановые, но объединенные тем, что увидены они глазами кинематографиста.

Бип, или возрожденная пантомима

Ломбард. Казалось, нет более прозаического заведения, более невыразительного места действия, более незавидного предлога для создания увлекательного сценического зрелища. А если прибавить, что в этом ломбарде не произносят ни единого слова, то трудно себе вообразить, что здесь можно испытать одно из наиболее сильных эстетических переживаний.

Однако именно в этой пантомиме, которая так и называется «Ломбард», я впервые ощутил талант и своеобразие удивительного французского актера и режиссера Марселя Марсо.

Вообразите себе пустую полутемную сцену с одной длинной и унылой скамьей, вроде тех, что встречаются на заброшенных провинциальных станциях или на окраинных бульварах большого города.

Слева стойка, за которой восседают два манекенообразных персонажа с равнодушными, неподвижными лицами — это оценщик и скупщик ломбарда, чьи силуэты, напоминающие хищных птиц, словно сошли с литографий Домье.

Один за другим появляются клиенты. За их внешним обличьем, по их повадкам и походкам мы уже угадываем удары судьбы, которая загнала их сюда, в этот пустой, холодный зал, в это последнее прибежище для всех путешествующих на край ночи.

Одни скрывают трагедию нищеты за внешней бравадой. Другие стараются прошмыгнуть как бы незамеченными. Третьи прячутся за маской равнодушия, как вот этот посетитель в потрепанном пальто с поднятым воротником, уткнувшийся в книгу, — он читает ее не отрываясь, примостившись на краю скамьи.

В томительном молчании образуется очередь — в ней мы можем разглядеть робкую, кутающуюся в рваный платок молодую женщину со скорбным выражением лица, босяка со следами былой эле-

гантности, напоминающего барона из горьковского «На дне», мужчину атлетического телосложения с перебитым носом, что явно свидетельствует о его боксерском прошлом, тощую долговязую фигуру музыканта с футляром от скрипки; на его набеленном лице лунатика и визионера рельефно выделяется трагический излом черных бровей, напоминающий какую-то давно знакомую гримасу не то поломанной детской игрушки, не то паяца из ярмарочных балаганов.

Все посетители застыли в ожидании, пока не опустится со стуком деревянный молоток в руках оценщика, чей высокий черный цилиндр пародирует то ли униформу факельщика, то ли головной убор одного из бессмертных скряг Диккенса.

Первой подходит, приниженно и боязливо, молодая женщина. Она стягивает с пальца обручальное кольцо—это, очевидно, ее последняя драгоценность. Оценщик протягивает за кольцом свою костлявую длинную руку, но вдруг все замирает в паузе—и начинается волшебное превращение...

Музыка резко меняет мелодию и ритм.

Женщина выбегает на середину сцены. Она выпрямляется, как бы молодеет...

Все персонажи молниеносно путем нехитрых изменений аксессуаров и деталей костюмов трансформируются...

И вот перед нами уже не пустынный зал ломбарда, а оживленные аллеи городского парка, где прогуливаются влюбленные пары. Наша героиня, сбросившая с себя поношенный платок, застыла в объятиях молодого парня в полосатой фуфайке. Это весна любви, это счастье. Он нежно надевает ей кольцо на палец.

Но что это? Издали доносится тревожный сигнал трубы, глухая дробь барабанов...

Это приближается война.

И вот уже беспечные фланеры превратились в марширующих солдат, уходящих на фронт по бесконечной пыльной дороге...

И бежит вслед за своим возлюбленным молодая женщина, бежит, спотыкаясь и простирая руки вслед отряду, исчезающему в темноте.

Мечутся лучи прожекторов... силуэты солдат в бою... смертельная схватка в окопе... труп молодого парня на опустевшем поле боя... крик отчаяния молодой вдовы... и проклятие войне в этих вздымающихся к небу сжатых кулаках, как на гравюрах Кете Кольвиц...

И снова все возвращается в холодный ломбард...

Закутавшаяся в рваный шерстяной платок, смиренно протягивает женщина кольцо—последнее воспоминание о счастье, о жизни, о любви.

Так же неподвижно застыли фигуры на скамье.

Со звоном падает кольцо на чашку весов, и жалкие гроши выдает женщине бесстрастный, истуканообразный оценщик.

Очередь за парнем атлетического телосложения. Он также протягивает последнее, что у него осталось,—пару боксерских перчаток.

Гонг—и мы переносимся на ринг, в атмосферу, накаленную до предела азартом.

Опять путем несложной метаморфозы все персонажи оборачиваются в зрителей этого состязания.

На ринге—он, молодой преуспевающий боксер... Раунд за раундом идет он к победе.

Но сговор менаджеров приводит к трагической развязке. В перерывах между схватками мы замечаем темные махинации дельцов, и вот уже противник запрещенным ударом выводит бойца из строя, делает его калекой. Окончилась спортивная карьера. Ушла слава... Наступила нищета...

И ничего не осталось, кроме пары перчаток, которую даже не хотят брать в заклад хищники из ломбарда.

Так жизнь за жизнью, биография за биографией, обрисованные мимолетными штрихами, одна за одной проходят перед нами. Но минута призрачного счастья, которую может дать только подлинное искусство, наступает, когда изможденный скрипач, перед тем как отдать свою скрипку оценщику, играет на ней последний волшебный вальс...

И кружатся, кружатся пары в прощальном танце, переживая еще раз мимолетные радости жизни...

Но захлопнулся черный футляр, как крышка гроба, и скрипка ушла в тайники ломбарда. Опустел зал. И только тогда медленно поднимается со скамьи единственный оставшийся посетитель, уткнувшийся в книгу и не принимавший участия во всей этой фантасмагории. Дочитав последнюю страницу, отдает он свое единственное сокровище—книгу бесстрастным чиновникам ломбарда, равнодушным, как смерть, как судьба.

Так кончается это представление, где реальность переплетается с мечтой и беспощадная правда жизни раскрыта средствами поэзии, свойственной театру, где бессловесные актеры трагической пантомимы только жестами, мимикой, ракурсами своих выразительных тел создали этот глубокий и удивительный спектакль.

Я люблю искусство пантомимы и поэтому занимался изучением истории этого жанра; среди любимых книг на полке стоит первое издание увлекательного исследования Жюля Жанена о «Театре канатных плясунов» неподражаемого Гаспара Дебюро, книга, которую бережно хранил в своей библиотеке Пушкин, с ней соседствуют и другие, посвященные менее блестящим, но все же оставившим свой след в истории театрального искусства актерам—мимам Фарино, Северену, Этьену Декру.

Видел я в юности и ту знаменитую пантомимическую труппу Карно, из недр которой вышел Чарльз Чаплин, единственный продолжатель и реформатор английской пантомимы, и хотя я увлекался и пристально следил за эволюцией этого жанра на цирковой арене в творчестве многих прославленных буффонов, таких, как братья Фрателлини, Грок и Заватта, я все же никогда не мог себе представить, что это искусство может возродиться с такой силой и занять столь важное место в современном театре, какое занял в нем Марсель Марсо со своей труппой.

Сравнительно недавно, сразу же после второй мировой войны, мы уже видели на киноэкране всплески этой, казалось, уже погасшей и столь редкой разновидности драматического искусства в фильме «Дети райка», где выдающийся французский актер Жан Луи Барро с поразительной достоверностью воспроизвел легендарный облик Дебюро, а поэт-сценарист Жак Превер и режиссер Марсель Карне перенесли нас снова в атмосферу балаганных театров бульвара Де Тампль, составивших заслуженную славу французского театра в тридцатых годах прошлого столетия. Но все это казалось далекой стилизацией, драгоценной лишь для историков театра, романтизирующих ушедший театральный жанр.

Тем более что традиционная арлекинада уже давно, во времена декадентского искусства, выродилась в эстрадную пошлость, символом которой в предреволюционные российские годы стал Александр Вертинский, исполнитель «интимных песенок» в черном балахоне Пьеро.

Подлинно народная сердцевина, заключенная в этих персонажах и позволявшая им пленять сердца наших предков на масленичных гуляньях в балаганах на площадях Санкт-Петербурга, казалась погребенной окончательно в стилизаторских безделушках, хотя некоторые из них, как, например, «Петрушка» (балет Стравинского, Фокина и Бенуа) и достигали уровня подлинного искусства, но адресованного уже избранной, снобистской публике.

Главная заслуга Марселя Марсо в том, что он вернул пантомиму к ее народным источникам и, опираясь как на традиции французского ярмарочного театра, так и на опыт современного комического фильма и искусство цирковой клоунады, создал образ, который окрестил Бипом.

И этот трагикомический персонаж стал волновать не столько театральных эстетов, сколько массового зрителя, всегда чутко откликающегося на появление нового комического героя. Ведь и Пьеро Гаспара Дебюро был прежде всего сыном своего народа, своего времени.

В этом паяце французский трудовой люд середины XIX века видел свой портрет. Он соединил в себе простодушие и в то же время хитрецу деревенского увальня с ловкостью и легкомыслием парижского подмастерья, пафос санкюлота и скопидомство лавочника, поэтичность обитателя мансарды с иронией и скептицизмом фланера-бульварде.

Поэтому и Бип, созданный нашим современником, сразу стал популярным, и не случайно вот уже несколько сезонов подряд Марсо и его труппа ежедневно собирают полный зал в парижском театре Амбигю, а летом следуя традициям бродячих трупп комедиантов, колесят они по всему свету от Торонто до Токио, вербуя во всех концах земного шара восторженных поклонников возрожденной пантомимы.

Конечно, главным учителем Марселя Марсо был Чарльз Чаплин. Однако французский мим вовсе не подражает внешним приемам прославленного актера, хотя созданный им персонаж Бип в существе своем имеет много общего с маской Чарли.

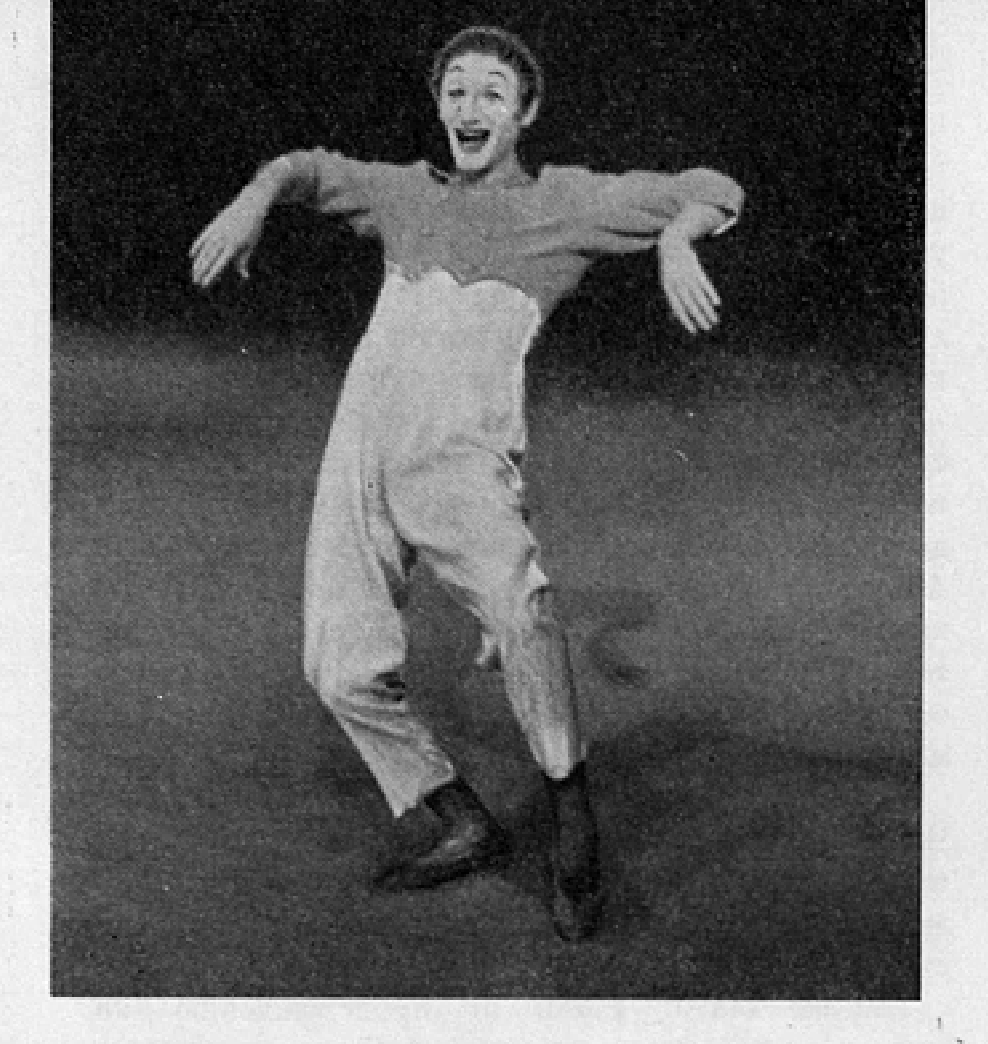
Так же как и Чарли, по происхождению Бип отнюдь не буржуа,— это вечный бродяга, люмпен, но родившийся не в трущобах Лондона или среди небоскребов Чикаго, а в парижской «зоне», в кварталах Менильмонтана или Монмартра и наделенный, быть может, меньшей силой обобщения, чем образ Чаплина, но зато обладающий и чисто национальными французскими чертами —галльским скептицизмом, насмешливостью, лиризмом.

Бип, так же как и Чарли, пробует различные профессии. В больших и малых пантомимах, сквозь которые он проходит как комический персонаж, следуя традициям комедии дель арте,— подобно тому как Чаплин и другие маски максеннетовских комедий кочуют из одного фильма в другой,— Бип превращается из газетчика в бродячего музыканта, из трубочиста в приказчика, из клоуна в стекольщика. И так же, как Чарли, пытается Бип найти свое место в жизни, и оно ускользает от него. Жестокая действительность поворачивается к нему, неловкому мечтателю, своей беспощадной прозаической стороной. Черствый мир собственников не принимает в свое лоно визионера, хранящего в своем сердце, казалось, такие «устарелые» идеалы, как бескорыстная дружба, романтическая любовь и вдохновенное творчество.

И Бип, таким образом, быть может, неполно, скорее интуитивно, чем сознательно, но все же становится выразителем духа Сопротивления, живущего в народных массах, сопротивления жестоким законам капиталистического мира, убивающим человеческое в человеке.

Кто же он такой, создатель образа Бипа?

Марсель Марсо родился 22 марта 1923 года в Страсбурге, а затем переехал со своими родителями в Лилль.



Марсель Марсо в образе Бипа

Ему было шестнадцать лет, когда война изгнала его семью с насиженных мест, и годы оккупации он проводит в Лиможе, где обучается тонкому искусству росписи по эмали.

Наступают дни освобождения. Он приезжает в Париж с дипломом первой степени мастера эмали, но, увлеченный магией театра, внезапно бросает свое ремесло, поступает учеником к знаменитому режиссеру и актеру Шарлю Дюллену и встречается с актером, увлеченным идеей возрождения пантомимы,—Этьеном Декру. Дюллен и Декру раскрывают перед ним не только тайны драматического искусства вообще, но и особые свойства актера, который сознательно лишает себя слова, для того чтобы вернуть выразительность тела, жеста, мимики, иначе говоря, возродить элементы театра, забытые с тех времен, когда на сценических подмостках утвердилась диктатура диалога, стала царить так называемая «литературная драма».

Пантомимы Этьена Декру носили абстрактно-акробатический характер, но в них впервые начинающий актер смог проверить свои возможности в области выразительного движения.

Учеба была непродолжительной. Марсо не мог оставаться в стороне от событий. Он вступил во французскую армию и, проделав последний этап военной кампании, завершившейся разгромом гитлеризма, демобилизовался и вернулся в Париж.

Это совпало с выходом на экраны фильма «Дети райка», и пантомима, в которой Жан Луи Барро играл роль Дебюро—Пьеро, была перенесена на театральные подмостки. Барро пригласил молодого актера для исполнения роли Арлекина. Дебют прошел успешно, и, окончательно уверовав в эту волшебную разновидность театрального искусства, Марсо в 1947 году собирает вокруг себя маленькую труппу энтузиастов пантомимы и с ней начинает свое первое гастрольное турне.

Здесь он впервые нащупывает черты того персонажа, которого вскоре окрестил Бипом. Короткие мимические сценки, исполняемые им без музыки, носят еще следы уроков Декру. Они напоминают этюды на «память физических действий» или игру с «воображаемыми предметами».

Бип то воюет со стихией—идет против ветра, то соревнуется в перетягивании каната, то катается на коньках, то просто ловит бабочек. В этом последнем этюде он достигает большого совершенства—трепещущие кисти рук выразительно передают вибрацию беспечного полета и предсмертные судороги крыльев хрупкого мотылька. По тонкости и наблюдательности эту импровизацию можно сравнить с игрой молодого Игоря Ильинского, с таким же блеском изображавшего только кистями рук все перипетии рыбной ловли, которой занимался бездомный актер Аркашка из «Леса» Островского в постановке Мейерхольда.

Бип нащупывает к этому времени свой внешний облик: традиционно набеленное лицо, на котором выделяется изгиб удивленных и чуть печальных бровей, взгляд насмешливых, а иногда и недоумевающих глаз, блестящих, как две маслины; тело в обтягивающем трико и полосатой фуфайке, напоминающей то ли униформу спортсмена, то ли одежду марсельского докера. На голове появляется продолговатый, помятый цилиндр, ведущий свою родословную не от салонных шапокляков, а от рабочего наряда трубочистов. В руке возникает цветок на тонком стебле, чахлое растение, пробившееся сквозь камни парижских мостовых, ностальгический знак природы, от которой так оторван Бип, это настоящее дитя городских трущоб, лишенных воздуха и света.

Но Бип пока еще лишь озорной гамен. С ребячьей непосредственностью наслаждается он примитивными радостями существования и лишь изредка останавливается, словно озадаченный жестокими условностями жизни. Печаль или недоумение сквозят тогда в его взгляде, но вспышки справедливого гнева лишь изредка сводят судорогой его длинные пальцы.

Мастерство молодого актера растет час от часу и получает первое общественное признание.

За пантомиму «Смерть перед зарей» Марсо и его труппе присуждают приз имени Дебюро, учрежденный известным театральным деятелем Жаком Эберто в память гениального французского мима XIX века.

К этому времени Марсо уже не ограничивается только короткими этюдами, он пробует свои силы как постановщик и актер в цельных мимо-драматических спектаклях.

Одна за другой следуют пантомимы «Ярмарка», «Игрок на флейте», «Мориана и Гальван» по либретто Александра Арну.

Но подлинный успех ждет актера, когда осуществляет он свой смелый эксперимент—пантомимическую инсценировку повести Гоголя «Шинель». Образ Акакия Акакиевича давно волновал Марсо. Внутренняя тема его творчества—трагедия маленького человека, борющегося за свое человеческое достоинство, человека, чьи мечты, сталкиваясь с действительностью, терпят крушение,—скрещивается с повестью Гоголя, и Башмачкин становится одним из лучших творений актера.

Конечно, мир «Шинели» трансформируется в трактовке французского режиссера, абстрагируется среда, и от этого частично исчезает реалистическая достоверность, но подлинный дух гоголевского творчества, его гуманистическая сущность сохранены Марсо, для которого роль Башмачкина становится ключевой. Недаром возвращается он к ней в новой редакции пантомимы 1959 года—этюды из «Шинели» он делает обязательными для учеников своей школы, и при первом моем личном с ним знакомстве он прежде всего играет мне в импровизированном порядке (и играет, надо признать, блестяще) отрывок из роли Акакия Акакиевича, впервые одевающего шинель на свои узкие, согбенные плечи.

В 1952 году Марсо, как бы отвечая на полученный им приз, создает пантомиму в честь Дебюро—«Пьеро с Монмартра» на музыку Жозефа Косма,—где действуют традиционные персонажи Арлекин, Пьеро, Пьерета, Кассандр и Полишинель.

Наступает период увлечения реконструкцией театральной старины; одна за другой следуют пантомимы «Вечер в театре канатоходцев», «Три парика» по известной комедии Джоан Нестрой.

Эти опыты напоминают период, пройденный русским дореволюционным театром, когда доктор Даппертутто экспериментировал со своими учениками в зале Тенишевского училища, а Н. Евреинов и барон Дризен пытались возродить средневековые миракли в «Старинном театре». Труппа Марсо и ее создатель оттачивали свое мастерство, но, как мне кажется, отошли на время от того существенного, что было нащупано как в некоторых этюдах Бипа, так и в «Шинели».

И, словно почувствовав, что его творчество заходит в тупик, Марсо (после очередной серии удачных турне по Италии, Канаде, Германии, Скандинавии и Японии) впервые обращается к современным сюжетам, и в 1956 году на подмостках театра Амбигю разыгрываются пантомимы «14 июля» и «Ломбард».

Мой пересказ «Ломбарда», естественно, не может передать все сценическое обаяние этой пантомимы, но прошу поверить хоть на слово, что спектакль действительно примечателен не только по своей сценической изобретательности, но и по первым приметам той социальной направленности, которая будет с той поры отличать лучшие произведения Марсо.

Не будем преувеличивать значение этих примет—они еще робки и часто ограничиваются лишь жанровыми зарисовками повседневной жизни. Гуманистическая сущность их очевидна, но она отнюдь не всегда выходит за рамки абстрактного морализирования и несколько наивных представлений о борьбе добра и зла.

Но не будем также и требовать от французского мима того, что он не в силах дать. «Театр Марсо»—это не «театр Брехта», и сам протагонист не обладает гением Чаплина. Бесспорно лишь одно—его искусство по содержанию близко к самым прогрессивным тенденциям современного западного театра, а новаторство в области такого действенного и несправедливо забытого жанра, как пантомима, заслуживает пристального изучения и поддержки.

Пантомима «14 июля», где действие разворачивается в одни сутки, в день национального праздника, навеяна, быть может, знаменитым фильмом Рене Клера того же названия. У французского кинорежиссера фильм получился не до конца убедительным, ибо он использовал этот праздник лишь как фон для незатейливой истории о двух разлученных влюбленных. Интерес пантомимы Марсо заключается не в сюжете, где также различные уличные происшествия мешают соединиться современным Ромео и Джульетте, а в обращении режиссера к народному быту, в переходе от стилизации к пластически воплощенной реальности и в той наблюдательности, с которой Марсо и его труппа обрисовали персонажей современного трудового Парижа.

В 1958 году Марсо создает пантомиму «Маленький цирк», в которой развивает опыт «14 июля».

Во Франции наряду со стационарными цирками, такими, как парижские «Зимний» и «Медрано», существуют еще и труппы на колесах, обслуживающие провинцию. В последние годы им приходится туго из-за конкуренции с большими бродячими цирками, перенявшими опыт своих американских коллег.

Например, «Цирк Пиндара»—это грандиозное передвижное хозяйство, молниеносно, за одни сутки раскидывающее три арены, на которых идет одновременное представление. Оно снабжено к тому же холодильными станциями, позволяющими во время

антракта превратить все три арены в ледяные площадки для заключительного ревю на коньках.

Историю борьбы вот такого гигантского цирка с маленькой труппой бродячих комедиантов и рассказывает Марсо в своей пантомиме. На площади провинциального города сталкиваются оба коллектива. Клоун из передвижной труппы (его играет сам Марсо) влюбляется в демоническую женщину—укротительницу тигров из большого цирка, а его конкурент, галантный паяц в роскошном наряде, расшитом блестками, покоряет сердце маленькой танцовщицы из странствующего цирка.

Директор большого предприятия (он же, разумеется, любовник укротительницы), взбешенный притязаниями бродячих циркачей, обращается к полиции и требует изгнания конкурентов. Власти, конечно, становятся на сторону солидного предпринимателя, и странствующая труппа вынуждена покинуть город.

Однако центр тяжести спектакля не в этом сюжете, а в том куске сновидения, когда усталые циркачи, прикорнувшие тут же на площади в вечер несостоявшегося спектакля, видят в мечтах феерическое представление, в котором они, увы, только во сне, не наяву, побеждают своих более удачливых собратьев.

Во сне клоун из маленького цирка побеждает в остроумии и ловкости своего соперника и добивается любви неприступной укротительницы. Все члены труппы показывают чудеса храбрости и мастерства, настоящее искусство побеждает ремесло, зрители овацией встречают заключительное шаривари. Но триумфаторов ждет грустное пробуждение. По приказу полиции они должны уступить место конкурентам. В утреннем тумане скрывается повозка странствующих комедиантов, а незадачливый клоун бредет за ней по пыльной дороге, так же как и вечный бродяга Чарли, чей фильм «Цирк» несомненно оказал влияние на стилистику этого спектакля.

Вторая пантомима, включенная в ту же программу, «Матадор», является плодом увлечения Марсо пластическими возможностями, заключенными в традиционном церемониале корриды. Конечно, движения тореадоров на арене полны своеобразной грации, но этих изысканных пируэтов перед воображаемым быком явно оказалось недостаточно, для того чтобы создать эмоциональное представление.

Действие начинается за кулисами цирка: два тореадора-один опытный, а другой начинающий—готовятся к бою, во время которого учитель посвятит своего ученика в степень настоящего матадора.

Взгляд пожилого тореадора падает на журнал, где помещена фотография, изображающая его в зените славы.

Как и в «Ломбарде», действие перекидывается в прошлое. Матадор на арене вновь переживает свои прежние триумфы, но сигнал начала корриды возвращает его к реальности. Он обнаруживает, что его возлюбленная уже предпочла ему его ученика—молодого героя.

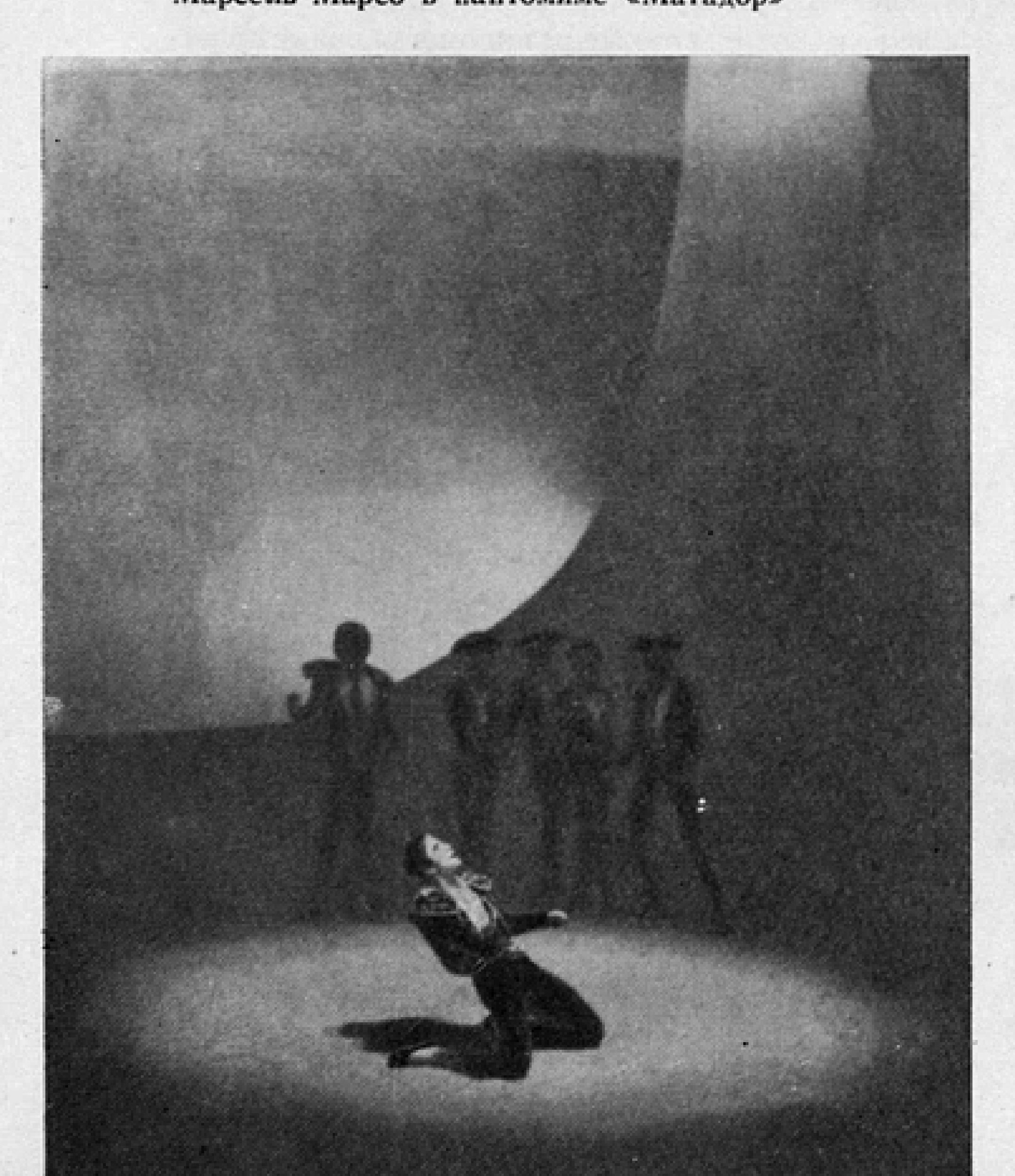
Под рев кровожадной толпы оба выходят на арену, и здесь разыгрывается трагический финал: передав свою мулету и шпагу андалузскому пареньку, из которого он вырастил настоящего тореадора, Марсо умирает на рогах быка.

Партнером Марсо в этой пантомиме выступает его ученик по сцене Жиль Сегаль, действительно очень одаренный мим, уже выступающий с самостоятельными пантомимическими этюдами. Можно поздравить Марсо с тем, что он сумел преодолеть в себе честолюбивое желание красоваться одному на сцене и вырастил достойного преемника, которому и передал секреты своего мастерства.

Очевидно, Марсо почувствовал, что он остановился на полпути. Неудовлетворенный этой программой, он готовит новый спектакль, который и показывает весной 1959 года опять же на сцене театра Амбигю.

Пантомима «Париж смеется, Париж плачет» уже целиком построена на современной теме, но, конечно, сохраняет особенности стилистики, выработанной предыдущим опытом. В этом спектакле, состоящем из двадцати одного эпизода и развивающемся с кинематографической стремительностью, Марсо показывает нам сутки столицы и вереницу парижских персонажей, сплетающихся в затейливой фарандоле.

Марсель Марсо в пантомиме «Матадор»



Действие начинается ранним утром на знаменитом рынке «Чрево Парижа», где бродит Бип, незадачливый мойщик стекол. За его спиной болтается лесенка-стремянка, в руках ведро и тряпка. Работы мало. Денег у него не хватает даже на тарелку лукового супа. Но природная жизнерадостность не покидает его.

Вот очаровательная цветочница. Он хотел бы скупить у нее всю корзинку с гвоздиками, но вынужден довольствоваться лишь маленьким букетиком, который она дарит ему. Этот знак внимания пробуждает в нем любовь и надежду. Но появляется бравый солдат, с которым помолвлена девушка, и наш герой снова одинок.

Он бродит по парижским мостовым, когда вдруг внезапно обнаруживает забытый кем-то портфель, набитый деньгами и важными документами.

Как выясняется, портфель принадлежит владельцу одной из самых мощных столичных газет.

Бип бросается к дому издательства. Это грандиозная бюрократическая машина. По воображаемым этажам пробирается он сквозь бесчисленные заслоны из секретарей, машинисток, делопроизводителей, редакторов и, наконец, попадает в «святая святых»—кабинет директора.

Бип возвращает драгоценный портфель и в награду получает право стать одним из бесчисленных газетчиков, доставляющих по утрам свежие номера газет подписчикам и клиентам.

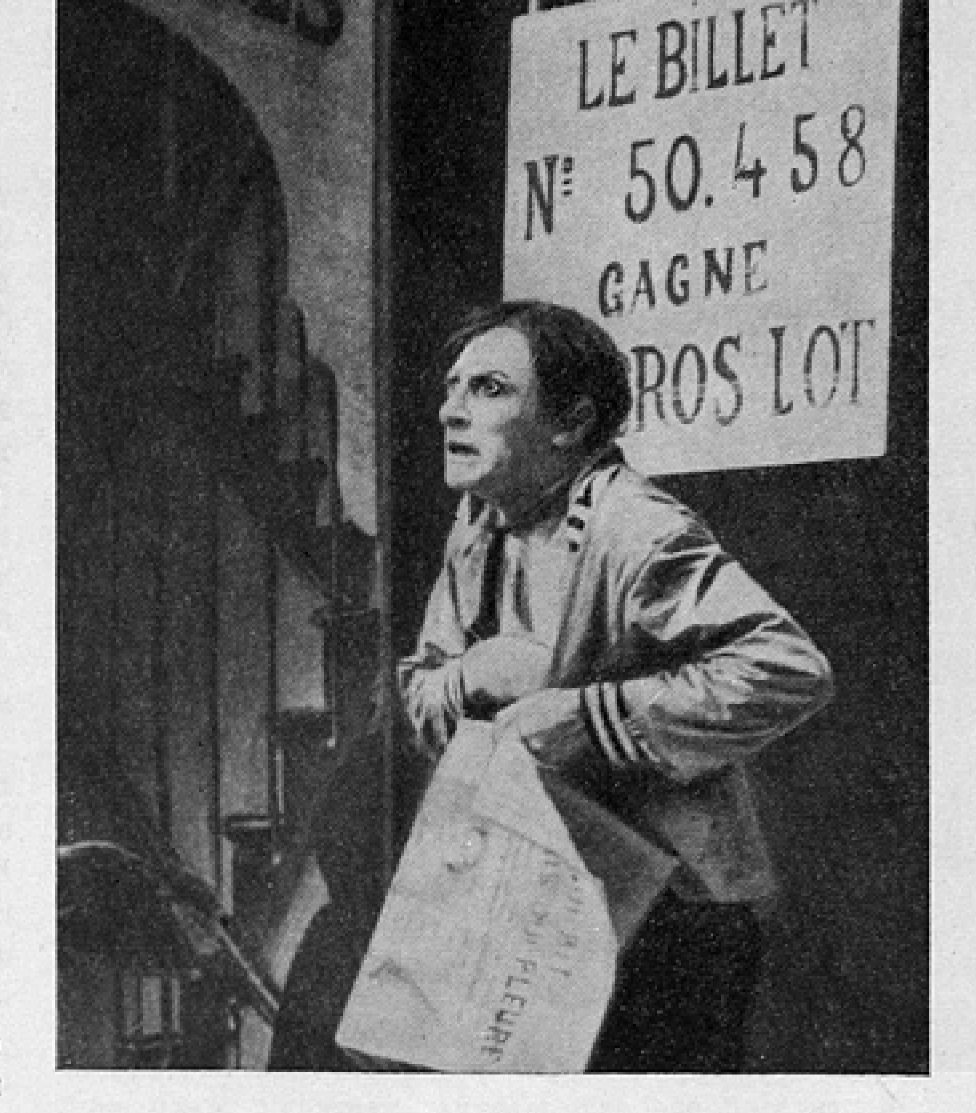
Утренняя свалка за право раньше всех получить кипу газет... И вот наш герой уже мчится через Париж. Париж, который смеется, Париж, который плачет.

Тем временем приятель Бипа, бродяга, ночующий под мостом и греющийся у жаровни с каштанами, становится случайно обладателем лотерейного билета, который он выменял у слепого нищего.

Бип затаскивает в свою холодную мансарду бродягу. Оба рассматривают перед сном помятый билет, а когда Бип засыпает, то в грезах видит он себя обладателем миллионного выигрыша.

Бип делает бродягу своим секретарем, является в издательство и выгоняет скрягу директора. Он скупает газету, женится на секретарше издателя, в которую волшебно преображается уличная цветочница. Бип торжественно празднует свадьбу на Эйфелевой башне и на воздушном шаре улетает на Луну, где находит неисчерпаемые сокровища. Он обрушивает дождь золотых монет на весь мир, на Париж. Биржа терпит крах. Обладатель сказочных сокровищ торжествует.

Но здесь сон кончается, и Бип обнаруживает исчезновение своего приятеля-бродяги вместе с плащом, в кармане которого находился злополучный билет.



Марсель Марсо в пантомиме «Париж смеется, Париж плачет»

Но надо спешить к месту работы, и только там, получив свежий номер газеты, узнает он из нее, что выигрыш пал именно на исчезнувший билет.

Фантастическое свершилось. Сон сбылся. Бип действительно миллионер. Надо только найти этот проклятый билет. Бип бросается на поиски бродяги. Тот опять прикорнул возле жаровни. Подобрал кем-то брошенный окурок и, найдя в кармане измятый билет, использовал его для закурки.

Бип застает лишь золу, лишь пепел несбывшейся мечты.

Этот незатейливый сюжет дал повод Марсо развернуть широкую картину современного Парижа. Восемь актеров мгновенно трансформируются в продавцов и покупателей рынка, в солдат и мидинеток, газетчиков и машинисток, манекенщиц и парикмахеров, академиков и журналистов, бродяг и адвокатов. Сабина Лодс, лучшая актриса труппы, исполняет, например, девять ролей—уличной танцовщицы, буржуазки, продавщицы на рынке, нищенки, машинистки, плачущей вдовы, кормилицы, мидинетки, секретарши редакции.

Жак Ноэль, изобретательный и талантливый художник, оформляющий все спектакли Марсо, создал и на сей раз легкую, быстро меняющуюся декорацию, где лишь отдельные детали—вывеска метро, бульварная скамейка, дверь кабинета издателя, ажурный переплет Эйфелевой башни, узор решетки моста—создают поэтический образ Парижа.

Марсель Марсо и Сабина Лодс в пантомиме «Маленький цирк»

Режиссер и художник не прибегают ни к каким сложным конструкциям. Актеры только изменением деталей костюма и игрой с предметами переносят нас из одного уголка Парижа в другой. Толпа, спускающаяся в метро, изображена лишь походкой. Все ниже и ниже сгибаются колени актеров, и вы получаете полную иллюзию их спуска по воображаемым ступенькам в туннель-станцию.

Так же изобретательно воссоздан и небоскреб издательства.

Вся суматоха этого делового муравейника передана сменой ритмов пишущих машинок (конечно, воображаемых), хлопаньем стеклянных дверей (тоже, конечно, не существующих), зигзагами лестниц (также не выстроенных на сцене), по которым так убедительно «взбирается» Бип.

Все предоставлено воображению зрителя, который легко угадывает знакомую среду, воссозданную чистой стихией актерского творчества.

Параллельно с большими пантомимами Марсо продолжал работу над серией, если можно так выразиться, «индивидуальных похождений» Бипа.

От экспериментальных упражнений на «память физических действий» он перешел к более сложным этюдам. Первым таким опытом, заслужившим всеобщее признание, был «Городской сад».

На пустой сцене, обтянутой черным бархатом, как всегда без музыки, в луче прожектора возникает фигура Бипа в позе грациозной статуи. Затем статуя сходит с пьедестала и превращается поочередно то в старика сторожа, дряхлой походкой обходящего аллеи сада, то в болтливую гувернантку (конечно, не произносящую ни одного слова), занятую пересудами и вязаньем, то в продавца воздушных шариков, то в нетерпеливого влюбленного, то в мальчика, играющего в мяч.

Словом, за несколько минут перед нами проходят все посетители городского сада, и всех их изображает один Марсо, не прибегающий даже к ухищрениям внешней трансформации.

Таких бытовых зарисовок у Марсо довольно много.

Вот он—продавец в магазине фарфоровых изделий, где его окружает мир хрупких, враждебных вещей, готовых выскользнуть из рук и разбиться. Вот Бип в сутолоке вагона метро, вот он неловкий гость на светском рауте или незадачливый расклейщик, чьи афиши никак не хотят приклеиваться на стенку.

Все это филигранно отделанные миниатюры, насыщенные сочувственным, а иногда и ироническим юмором.

Но в этом же цикле есть у Марсо этюды и более глубокие по содержанию—окрепшее мастерство позволяет художнику испробовать свои силы в наиболее высоком жанре—трагикомедии.

Марсо один разыгрывает классический миф о Давиде и Голиафе. Появляясь с разных сторон маленькой ширмы, стоящей посреди сцены, изображает он то тщедушного Давида, то грозного и напыщенного Голиафа и, уморительно сражаясь сам с собой, достигает более чем комического эффекта.

Игра приобретает философский смысл—чванливую и тупую силу, чем-то вдруг напоминающую фашистский милитаризм, в трудной борьбе побеждает физически более слабый, но интеллектуально развитый и душевно чистый человек.

В другом этюде Марсо в ритме шага пробует изобразить жизнь человека, начиная с карачек младенческого возраста и кончая дряхлой походкой старца. Здесь выразительность его тела изумляет. Только сменой ракурсов и ритмов воссоздает он в продолжение каких-либо полутора минут обобщающий образ человеческого существования.

И, наконец, последняя виденная мною пантомима, «Ваятель масок», раскрывает новые стороны дарования Марсо как не только искусного имитатора, но и мыслящего художника.

Все начинается незатейливо и просто. Бип лепит маски (конечно, воображаемые) и примеряет их одну за другой. Вот своими ловкими тонкими пальцами смастерил он трагическую маску. Он якобы натягивает ее на себя. Я говорю—якобы, ибо вслед за движением рук меняется и застывает его лицо

в неподвижном рисунке маски, зато тело остается свободным. Оно движется в контрасте с застывшим ликом маски. Вот Бип как бы стянул с себя маску, и снова зажило его лицо. Он примеряет следующую личину, меняет походку, любуется собой в воображаемом зеркале.

Наконец, изготовляет он очень глупую, бессмысленно хохочущую рожу. Он доволен своим созданием и напяливает маску на свое лицо. Шутливой походкой, соответствующей выражению маски, движется он по сцене. Затем пробует снять маску. Но что это? Она не поддается. Бип в смятении. Судорожными движениями он пробует отодрать ее, но маска прилипла, казалось, навечно.

Он в отчаянии, и здесь мы видим поразительный контраст между судорожными усилиями человека, трагическими конвульсиями его тела и бессмысленно глупым оскалом личины, словно издевающейся над тщетой его усилий.

Человек проходит все стадии отчаяния, и когда, наконец, обессиленный, он все же сдирает с себя эту чудовищную маску глупости, под ней открывается печальное и измученное лицо, покрытое каплями пота.

Только у Чаплина в финале его раннего фильма «Кармен» или в заключительных кадрах «Огней большого города» видел я такие изумленно-грустные глаза, как у Марсо в конце этой пантомимы.

Каждый раз, когда я бывал на спектаклях Марсо, я обязательно заходил к нему за кулисы.

То, что его труппа обосновалась в театре Амбигю, также кажется не случайным. Само здание театра (одного из самых старинных в Париже) неразрывно связано с народными традициями сценического искусства Франции. Театр Амбигю расположен на самом острие квартала. С двух сторон его обтекает бульвар Сен-Мартен и Рю де Бонди. Он высится, как нос корабля, рассекающий струящиеся волны ночного Парижа.

Кого только не видал этот театр на своих подмостках! В нем создал своего знаменитого Робер Макера (вдохновившего Домье на серию замечательных литографий) Фредерик Леметр, этот, по прозвищу современников, «Тальма бульваров».

В нем гастролировал и Гаспар Дебюро со своей труппой канатных плясунов.

Здесь одержал свои первые победы реалистический театр и инсценировки романов Золя вытеснили бульварные мелодрамы.

Когда взбираешься по узкой лестничке, ведущей с бокового артистического входа в маленькие неуютные уборные, кажется, что попадаешь в атмосферу театра XIX века.

Но в нескладной комнатушке, увешанной театральными афишами, где переодевается и гримируется Марсо, убеждаешься еще раз в том, что такое подлинная популярность актера, так непохожая на истерическую взвинченность поклонниц модных кинозвезд.

В уборной Марсо после спектакля не протолкнуться от посетителей—в большинстве своем это студенческая молодежь или люди искусства. Здесь не выпрашивают автографов, не щелкают флеши репортеров, не стреляют пробки бутылок с шампанским. Здесь все очень демократично и дружелюбно. Здесь спорят об искусстве. Здесь царит дух уважения к Мельпомене.

Марсо, такой молчаливый на сцене, необычайно разговорчив в жизни. Он приятный и интересный собеседник, как бы компенсирующий себя в быту за сценическую немоту своей взволнованной и образной речью.

И каждый раз после спектакля мы уединяемся с ним для дружеской беседы или у него дома, или в уютной «Бюшери».

Так называется маленький ресторанчик, расположенный напротив собора Парижской богоматери, где возле камина собираются в домашней обстановке художники, писатели, актеры, где все посетители давно уже знают друг друга в лицо и где ничто не напоминает модные рестораны Елисейских полей или ночные заведения Монмартра. «Бюшери»—это не только место, где можно вкусно поесть и поспорить об искусстве с друзьями, но и своеобразный «Ноев ковчег», заселенный парижской богемой.

Над ресторанчиком расположены маленькие однокомнатные квартиры, и на самом верхнем этаже с окнами, выходящими на Сену, живет Марсо в те месяцы, когда он отдыхает после заграничных турне.

Скромная, почти аскетическая обстановка. На полках книги, редкие издания, посвященные французскому народному театру. На стенах несколько литографий—молодые французские художники любят изображать Бипа.

И вот Марсо начинает один из своих нескончаемых монологов. Мне интересно, что думает художник о своем искусстве, каковы его замыслы и мечты.

Он с восхищением и уважением говорит о Станиславском, утверждая, что правда может и должна быть выражена не только в слове, но и в движении. В жесте, утверждает он, гораздо труднее солгать, чем в слове. Пантомима, говорит он, вовсе не немое искусство, как думают многие, а молчаливое.

Он делает акцент на различии этих терминов, ведь и «немой кинематограф», собственно говоря, отнюдь не являлся таковым. Он был наполнен речью, звуками, но находил для них лишь иное выражение.

Пантомима, в понимании Марсо, должна выражать глубокую и большую правду чувств. Вот почему он так любит Гоголя и повторяет слова Достоевского: «Все мы вышли из «Шинели». Вот почему

мечтает он воплотить на сцене «Хаджи Мурата» Толстого и «Тупейного художника» Лескова. Какие великолепные сюжеты для пантомимы!—восклицает он.

И еще один дерзкий замысел—ему хочется сыграть «Нос» Гоголя. Но видит он его не на сцене, а на экране. Однажды в дни своей юности он принял предложение молодого студента кинематографического института, выбравшего для своей дипломной работы отрывок из гоголевской повести, в котором он и сыграл сцену, где майор Ковалев обнаруживает пропажу носа. К сожалению, этот этюд, заснятый на узкую пленку, не сохранился. Марсо здесь же в комнате играет мне этот кусок.

Признаюсь, я был несколько скептически настроен, когда получил от Марсо письмо с предложением поставить на экране «Нос», но когда он сыграл мне этот этюд, я поверил в то, что он сможет осуществить свою мечту.

Он согласился со мной в том, что полуудачи его кинематографических опытов заключались прежде всего в том, что они почти механически переносили на пленку его сценические приемы. На экране надо искать новый, свойственный только кинематографу образ, подчиняющийся законам киноаппарата и в то же время использующий все лучшее, что накоплено практикой пантомимы. Я убежден, что Марсо сможет сказать свое слово на экране, и, быть может, мы станем свидетелями рождения нового жанра кино.

Пока что он полон замыслов—ему хочется через несколько лет попробовать создать национальный театр пантомимы по образцу французской Комедии или Национального Народного театра Жана Вилара.

Но при этом ему хочется осуществить еще одну свою заветную мечту—побывать в Советском Союзе (о котором он всегда говорит с чувством искреннего восхищения) и показать советским зрителям, которых он считает самыми чуткими в мире, результат своей долгой и настойчивой работы по возрождению пантомимы.

Будем надеяться, что это скоро случится, и я знаю, что в нашей стране, где так расцвело искусство выразительного тела в прославленных созданиях советского балета и где так высоко ценят все подлинно содержательные театральные новации, искусство Марсо найдет сердечный отклик.

ФЕЛЬЕТОН

Имя французской писательницы и кинокритика Мартины Моно известно советскому читателю по двум вышедшим на русском языке книгам—«Туча» и «Ром королевы». Фельетон «История одного сверхбоевика» был опубликован во французской газете «Леттр франсез».

Мартина Моно

История одного сверхбоевика

«Профессору Джефферсону Смиту, Колумбийский университет. США

Дорогой сэр!

Мы счастливы, что Вы согласились сотрудничать с нами в экранизации французской пьесы «Троянской войны не будет». Я ее еще не успел прочесть, но мне сказали, что автор ее был министром, и это для нас уже достаточная гарантия.

Мы с нетерпением ждем Ваш сценарий. Чтобы экранизировать одновременно Гомера и министра, нам действительно необходимо участие крупнейшего американского специалиста. За Вас-то я спокоен: недаром же Вы получили Нобелевскую премию.

Мы хотим создать высокохудожественное произведение, нечто вроде «Броненосца «Потемкина».

С дружеским приветом,

Сайрус Б. Х. Льюис.

«Фенимор-фильм-Корпорейшн», Голливуд

P. S. «Броненосец «Потемкин» отмечен как лучший фильм мира. Профессор, мы обязательно должны победить русских. Кажется, в этом фильме были засняты грандиозные лестницы. Можете ли Вы ввести такие лестницы в «Троянскую войну»?

Впрочем, я еще не имел времени посмотреть «Броненосец «Потемкин».

«Сайрусу Б. Х. Льюису, «Фенимор-фильм-Корпорейшн». Голливуд.

Дорогой мистер Льюис!

Прилагаю к этому письму сценарий, на который меня вдохновило замечательное произведение Жана Жироду. Какой ум! Какая оригинальность! Какое благородство!.. Но я уклонился от темы. Извините за неуместную лирику. Я не очень ясно представляю себе взаимосвязь между «Троянской войной» и «Броненосцем «Потемкиным». По-видимому, в обоих случаях были корабли. И все же связи очень мало. Что же касается лестниц, то с ними дело обстоит проще. В южных городах всегда множество лестниц. Так было и в Трое. Но я не очень-то представляю себе, кого можно было бы с них спустить.

Дружески Ваш,

Джефферсон Смит».

«Дорогой Джефферсон!

Ваш сценарий очень интересен. По правде сказать, у вас, ученых, башка неплохо варит. Все же должен подсказать Вам некоторые изменения. Они отнюдь не изменят самой сути Вашей истории. Согласитесь, старина, эти греки были веселыми ребятами. И если мы их покажем такими, тогда у нас получится настоящий сверхбоевик. Да, да!

Вот что я вычитал из энциклопедического словаря. Троянская война случилась оттого, что самая красивая женщина в мире—Елена нарушила супружеский долг по отношению к царю Менелаю с неким Парисом... Нам здорово повезло! Фирма «Фенимор-фильм» имеет контракт с Ингрид Марлен— «скандинавской Венерой». Конечно, именно она будет играть Елену! Но тут возникает одна трудность. Вся слава Ингрид держится на «нордическом обаянии»: заснеженные ели, лыжи, белокурые волосы, льдины, уносимые бурным потоком... Не так-то легко превратить Ингрид Марлен в греческую царицу!

Но вот что я придумал, дружище Джефферсон...

В том же словаре сказано, что Елена была дочерью какой-то миссис Леды и... лебедя. Ерунда какая-то! Как мы объясним это, например, в Техасе? Если бы миссис Леда увлеклась конем, быком или на крайний случай петухом, это бы для них было еще понятно. Но лебедь?!

Нет, Джеффи, я категорически против лебедя. Вместо лебедя будут викинги. Викинги— это значит корабли, море и все остальное! Эти парни побывали всюду. Так почему бы им не добраться и до Спарты? История эта мне видится так: викинги высадились в порту Спарты вместе с дочерью короля Швеции (Еленой—Ингрид); царь Менелай ее увидел и возжелал; он сражается за нее с Олафом (у меня на роль Олафа есть подходящий экс-боксер Бэби Торнад). Олаф повержен. Менелай увозит девушку на своей колеснице. Идиллия, медовый месяц, царская свадьба—в общем, нечто в духе восточных сказок. Менелай—брюнет, Парис—блондин. Парис напоминает Елене ее родную Швецию. Жертва рока, она следует за Парисом на его галере с драконом на носу. И начинается Троянская война.

Что Вы на это скажете? По-моему, крепко закручено. Наладьте все это. Мы гордимся, что такой ученый, как Вы, сотрудничает с нами.

Дружески Ваш, Сайрус Б. Х. Льюис».

«Дорогой мистер Льюис!

Ваше последнее письмо поставило меня в очень затруднительное положение. Отнюдь не отрицая достоинств мисс Марлен, я весьма смутно представляю себе высадку викингов в Спарте, тем более что Спарта—не порт. С другой стороны, очень сложно, мне кажется, ввести Олафа, даже бывшего боксера, в трагедию, отнюдь не шведскую и не спортивную.

Все же, судя по тому, что я прочел в специальной печати, которую в последнее время очень внимательно изучаю, фильм не должен буквально следовать за экранизируемым произведением. Поэтому приложу старания, чтобы удовлетворить Вас.

Елена могла быть дочерью гаги, полярной птицы, основного поставщика гагачьего пуха в современном мире. Тогда нашлось бы объяснение нордической красоте Елены. Я еще не подыскал подходящего объяснения для Олафа—ищу, ищу!

Дружески Ваш,

Джефферсон Смит».

«Дорогой старый Джефф!

Вы парень, неистощимый на выдумки. С Вами не надо ломаться. Да и я не таков, как все эти кретины со студии. Они не очень-то уважают ученых, но я всегда говорю: культура—вещь необходимая.

Лауреат Нобелевской премии—это очень важно для «шапки» фильма. Не бойтесь, Джефф! Папаша Сайрус твердо стоит у кормила, и понадобится по меньшей мере пятьдесят тысяч толчков, чтоб сбить его.

«Троянская война» будет, конечно, осуществлена в синемаскопе и в цвете. Это будет чертовски эффектно. Но тут произошло одно изменение.

Ингрид Марлен оказалась порядочной стервой. Она закатила скандал мистеру Фенимору—самому старшему из трех компаньонов нашей фирмы. Она назвала его распутной крысой, навязчивой жабой, студенистой змеей. И эта девчонка еще надеялась сделать карьеру в кино! Фенимор-старший так рассвирепел, что я было подумал: провалилась наша «Троянская война»!.. Но, слава богу, здесь были Вы, мой старый Джефф! Если бы не Ваша Нобелевская премия, старик все послал бы к черту. Ваша слава и обаяние мисс Уонг спасли положение.

Вы, конечно, уже сообразили, что Лили Уонг—новая Елена. Семнадцать лет—для публики, двадцать два года—в действительности. Самая прелестная японо-китаянка, которую я когда-либо видел. Нам повезло: японцы—народ моряков. И нет ничего удивительного в том, что один из кораблей с очаровательной принцессой на борту причалил в Афинах! Вы были правы в отношении Спарты. Я тут действительно напутал. Афины—вот это настоящий порт! Менелай сойдет с ума от Лили! Менелай будет блондином, Парис—брюнетом (как напоминание о наслаждениях Востока).

Мне несколько мешает в сценарии образ Андромахи. Никому она не нужна. Что же касается Кассандры, то ее неплохо бы выдать замуж за Гектора. Это будет очаровательная крошка, прорицающая будущее.

Только представьте себе такой эпизод, снятый в техниколоре: облака благовоний исходят с треножников, расставленных на огромной лестнице (вот мы ее и пристроили!), звучит гонг...

Напишите, старина, поскорее, как все это можно устроить в Вашем сценарии.

Дружески Ваш,

Сайрус Б. Х. Льюис».

«Дорогой мистер Льюис!

Ваше последнее письмо поставило меня в крайне затруднительное положение. Отнюдь не отрицая достоинств мисс Уонг, я весьма смутно представляю себе, как японка могла оказаться в Греции в период Троянской войны; мало того—внимательное изучение морских путей той эпохи убеждает меня в невозможности подобного морского путешествия.

Все же в целях частного сотрудничества я приложу все усилия, чтобы удовлетворить Ваши требования.

В связи с предполагаемым браком Гектора и Кассандры должен Вам напомнить, что они были братом и сестрой. Кроме того, я положительно не знаю, что в этом случае делать с женой Гектора—Андромахой. Решайте сами.

Дружески Ваш,

Джефферсон Смит».

«Джеффи, раздувшийся толстячок!

Все устраивается прекрасно. У нас будет сверхбоевик! Мы убрали Лили Уонг. Эта скверная маленькая японка не умеет целоваться: она делает это, как «тэкси-герл». Мы перебросили ее Сэмми Бенедикту, который снимает «Давида Копперфильда». Так как Давида играет Юл Брюннер, нам пришлось немного переиначить эту историю. Лили—танцовщица из подонков, когда-то была стенографисткой; теперь она помогает Давиду, который был возлюбленным ее тетки... Вам, впрочем, хорошо известно содержание этой книги. Вместо Лили мы нашли Мерседес Кастро. Это чудо, старина Джефф! При виде этой милашки у Вас сразу же потекут слюнки.

Мерседес—португалка. Значит, наша Елена—средиземноморка, ведь каждому известно, что Португалия находится на берегу Средиземного моря, чуть ли не по соседству с Афинами, Спартой и Троей. Пиратский корабль похищает из Лиссабона крошку Елену; ее спасает Менелай. А Парис, вопреки ее желанию, увозит Елену от мужа, которого она любит.

Мерседес Кастро—одна из любимых звезд католического киноцентра, поэтому нельзя даже представить, чтобы Елена хоть чуточку могла обмануть своего мужа. Вот почему в самых трудных испытаниях она ведет себя весьма достойно. Олафа зовут отныне Пабло; он верный слуга Елены. В конце фильма он вскакивает на троянского коня и галопом скачет навстречу царю Менелаю, чтобы рассказать тому о страданиях его верной жены.

Учтите, старина, еще и такое обстоятельство. Менелая будет играть Марлон Брандо. Следовательно, о том, чтобы Менелай стал рогоносцем, не может быть и речи. Это выглядело бы почти неприличным. У Марлона Брандо могут быть любовницы, но нечего и думать о любовниках для его жены. Так вот, прекрасная Елена никогда не изменяла Менелаю. Это, кстати, хорошо вяжется с религиозной ситуацией, о которой я писал выше.

Дружески Ваш,

Сайрус Б. Х. Льюис.

P. S. Забыл Вам сказать, что у меня подписан договор с Джеком Стоном. Он мастерски исполняет роли врачей. Можете ли Вы предложить ему что-нибудь?»

«Дорогой мистер Льюис!

Ваше письмо поставило меня в крайне трудное положение. Отнюдь не отрицая достоинств мисс Кастро, я смутно представляю себе вторжение португалки в наш сценарий. Что же до Джека Стона, то я никак не смогу его занять (разве что нарядить его маркитанткой).

Дружески Ваш,

Джефферсон Смит».

«Джеффи, престарелая божья коровка!

Через пятнадцать дней начинаются съемки. Я все утряс! Вам осталось лишь слегка увязать диалоги.

Я все нашел, старина! Между нами говоря, если бы люди почаще обращались к словарям, лауреатов Нобелевской премии было бы значительно меньше. Вы, например, никогда не говорили мне, что у Елены были братья—знаменитые близнецы-акробаты Кастор и Поллукс. Я придумал для них небольшой скетч—просто прелесть! Удалось пристроить и Джека Стона—он будет Эскулапом. На роль Орфея я наметил Поля Анка, короля рок-н-ролла. Раз уж мы взялись за мифологию, надо быть последовательными. К тому же немного музыки никогда не повредит.

Да! Забыл Вас предупредить: Мерседес Кастро не будет прекрасной Еленой. Мы окончательно остановились на Дуду Додо.

Дружески Ваш,

Сайрус Б. Х. Льюис».

«Дорогой мистер Льюис!

Кто такая мисс Дуду Додо?

Дружески Ваш,

Джефферсон Смит».

«Мой старый Джеффи!

Съемки нашего фильма принимают все больший размах. Нам повезло: мы привлекли на роль Париса «самого красивого атлета мира» — его зовут мистер Мускул. Благодаря словарю меня осенила еще одна замечательная мысль. Мистер Мускул — это античный Геркулес. Таким образом я избавляюсь от Париса и ввожу в фильм Геркулеса. Джеффи, мой толстячок, у нас Елену похищает Геркулес! Кастор и Поллукс хотят вступиться за честь сестры. Менелай, который знает, что она никогда ему не изменит, доверяется Эскулапу. Все они встречаются в гондоле под стенами древней Трои, а Орфей в это время напевает им баркаролу. Тут греки нападают на них верхом, пешком и на кораблях... Развязка мне самому еще не ясна, но, очевидно, придется ввести в фильм африканские племена, царицей которых была Елена. Сообщите мне Ваше мнение.

Дружески Ваш,

Сайрус Б. Х. Льюис».

«Уважаемый мистер Льюис!

Ваше последнее письмо повергло меня в смущение. Могу ли я снова запросить Вас: кто такая мисс Дуду Додо?

Дружески Ваш,

Джефферсон Смит».

«Джеффи, скрытная старая кляча!

Вы и вправду бабник. Я ему о сценарии, а он все о девицах. Хотите знать все о Дуду Додо? Пожалуйста!

Это прелесть, старина! 19 лет. 1 метр 62 сантиметра. 53 килограмма. Самые красивые черные глаза в мире. Самые красивые черные волосы. И самая красивая черная кожа. Елена — царица из Конго. Она прибыла вместе с аргонавтами. (Про них я тоже вычитал в словаре.) Менелай в нее влюбился. Агамемнон тоже. Но Эскулап подсыпает ему снотворный порошок. К несчастью, Менелай тоже принимает снотворное. В это время Парис похищает Елену (несмотря на вмешательство Кастора и Поллукса). Как видите, старина, все приходит в нужную форму. Ну, а на формы Дуду Додо жаловаться не приходится!

Дружески Ваш,

Сайрус Б. Х. Льюис».

«Дорогой м-р Льюис!

Подтверждаете ли Вы свое намерение снимать фильм «Троянской войны не будет» с участием мисс Дуду Додо на сюжет, о котором Вы мне писали в последний раз?

Дружески Ваш,

Джефферсон Смит».

«Дорогой Джеффи!

Подтверждаю. И удивлен официальным тоном последних посланий. Жду вестей.

Дружески Ваш,

Сайрус Б. Х. Льюис».

«Дорогой м-р Льюис!

В таком случае подтверждаю и я. И пусть все идет к чертовой матери!

Дружески Ваш,

Джефферсон Смит».

Перевод с французского
Т. КУЛАКОВСКОЙ

Иржи Хрбас,

главный редактор журнала «Фильм а доба»

Поиски нового

(*Письмо из Праги*)

Более года тому назад в Банской Быстрице состоялся первый чехословацкий кинофестиваль. Тогда наша кинематография была подвергнута довольно суровой общественной критике. Серьезные упреки касались прежде всего работы кинодраматургов, выбора тем и их осмысления. И хотя в чехословацком киноискусстве к тому времени наметился известный поворот к темам современности, фильмы, посвященные наиболее актуальным вопросам нашей жизни, появлялись очень редко.

За короткий срок, который прошел с тех пор, наша кинематография, разумеется, еще не могла полностью реализовать пожелания, высказанные зрителями и критикой. Однако творческие поиски кинодраматургов и режиссеров идут именно в этом направлении. О некоторых сдвигах можно судить и по тем фильмам, что уже вышли на экраны.

Большой удачей стал советско-чехословацкий фильм «Майские звезды». Советский режиссер С. Ростоцкий сумел проникновенно воспроизвести атмосферу тех дней, когда Советская Армия освобождала Чехословакию. Он понял замысел чешского автора и создал фильм, который всегда будет напоминать нам встречу с советскими воинами, с простыми советскими людьми. Одновременно этот фильм являет собой пример удачной совместной постановки. Он проникнут единой мыслью и отличается необычайной художественной цельностью.

1959 год принес определенные успехи в области приключенческого фильма—жанра, который до недавних пор не пользовался вниманием наших кинематографистов. Чешский фильм «105 процентов алиби» режиссера В. Чеха, посвященный современности, интересен как с художественной, так и с технической точки зрения. У зрителя он пользовался большим успехом. Не меньший успех имел и словацкий детектив «Человек, который не возвратился», снятый молодым словацким режиссером Соланом. Но, пожалуй, наибольшей удачей в этой области был фильм «Король Шумавы» Войтеха Ясного, в котором изображены приключения пограничников, охранявших в 1948 году республику от проникновения иностранных агентов.

Появился, наконец, и фильм, отражающий жизнь нашей новой, кооперативной деревни,—«Великое одиночество» режиссера В. Хелги.

Многие фильмы рассказали нам о жизни наших современников и затронули пусть не самые главные, но все же важные ее проблемы. Такими были, например, «За жизнь Яна Кашпара», «Пять из

Богумил Шмида и Бланка Богданова в фильме Владислава Хелги «Великое одиночество»

миллиона», «Некрасивая барышня». К сожалению, не увенчались успехом некоторые попытки создания современной комедии.

Хотя уровень наших фильмов в последний год несколько повысился, создать что-либо выше среднего уровня нам пока не удалось. Основные проблемы жизни современной Чехословакии еще ждут своего образного раскрытия в киноискусстве.

При всем этом мы радуемся приливу молодых творческих сил в чехословацкую кинематографию, приходу в наши студии молодых режиссеров, драматургов, операторов и актеров.

Наиболее серьезные причины отставания чехословацкой кинематографии от требований жизни по-прежнему кроются в области кинодраматургии. Мы ждем от сценаристов более высокого уровня драматургического мастерства и более глубокого изображения жизни наших людей, строящих социализм. Задача всех кинoработников—добиться, чтобы основные черты новой жизни Чехословакии были достойно отражены в искусстве кино.

1960 год—юбилейный для Чехословацкой Республики. Мы должны подвести итоги и подумать о дальнейших перспективах. Я думаю, что в интересах успешного развития нашего киноискусства нам необходимо наладить еще более тесные творческие связи с советской кинематографией, обмен опытом с советскими киномастерами.

Дальнейшие поиски интересных, ярких, впечатляющих решений новых тем, выдвигаемых жизнью, помогут нам создать сильную социалистическую кинематографию, которая станет еще более активной помощницей партии в деле построения нового общества.

Дьердь Шаш

На экранах Венгрии

(*Письмо из Будапешта*)

Одна из характерных черт сегодняшней венгерской кинематографии—появление нового героя: все больше и больше выходит картин, где главными действующими лицами являются представители рабочего класса. Но далеко не всегда сюжеты этих картин отвечают важной творческой задаче—показать средствами искусства ведущую роль рабочего класса в нашем обществе, его духовный рост.

Среди фильмов, показанных во второй половине 1959 года, четыре посвящены жизни рабочих.

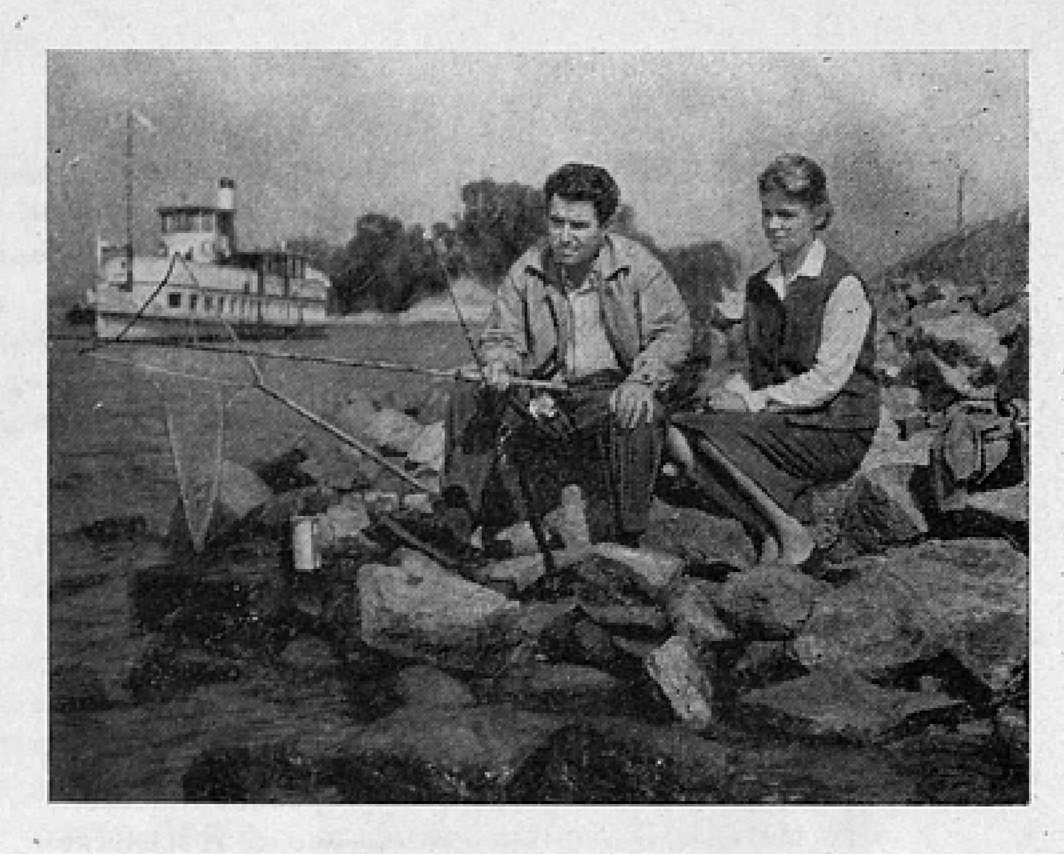
В фильме «Любовь, четверг» действует очень обаятельный комедийный герой. Особенность его характера состоит в том, что он всегда стремится сделать что-нибудь для своих товарищей ради общего блага. Однако этот энергичный человек начинает борьбу за совершенно бессмысленное дело. Его молодой приятель, шофер, женится, но молодожены никак не могут получить квартиру. Между тем от одной пожилой вдовы улетел ее любимый попугай. Огорченная вдова обещает одну из комнат своей квартиры тому, кто найдет пропавшую птицу. И вот герой картины мобилизует всех шоферов Будапешта, подметальщиков улиц и дворников на поиски попугая. Погоня за попугаем безусловно забавна, но при такой затрате сил можно было бы куда проще решить жилищную проблему. Бессмысленность этой затеи подчеркивается развязкой сюжета: пока продолжались поиски попугая, молодожены получили квартиру в новом доме.

Комедия «Сорванец» (режиссер Михай Семеш), на мой взгляд, более удачна. Действие фильма разыгрывается в построенном десять лет назад социалистическом городе Сталинвароше и на новом Дунайском металлургическом комбинате. Фильм неплохо передает господствующую здесь трудовую атмосферу. В нем много выдумки, он хорошо смотрится, события развиваются быстро. Зритель сразу же проникается симпатией к героине фильма. Однако вся эта история, хотя она и забавна, не вызывает у него больших эмоций.

Комедия «С субботы до понедельника»—первый фильм молодого сценариста и молодого режиссера (Золтан Хегедюш и Дьюла Мессарош). Она рассказывает о том, как провели конец недели пять молодых и красивых работниц текстильной фабрики. В сценарии и режиссуре этой лирической комедии чувствуется неопытность ее создателей. На образах работниц лежит отпечаток мещанских вкусов.

В кинодраме «Граница в нескольких шагах» два главных героя также рабочие, но события разворачиваются не в наши дни. Через несколько лет после падения Венгерской Советской Республики

«ПОДХОДЯЩИЙ ЧЕЛОВЕК» (артисты Янош Маклар и Камилл Фелеки)

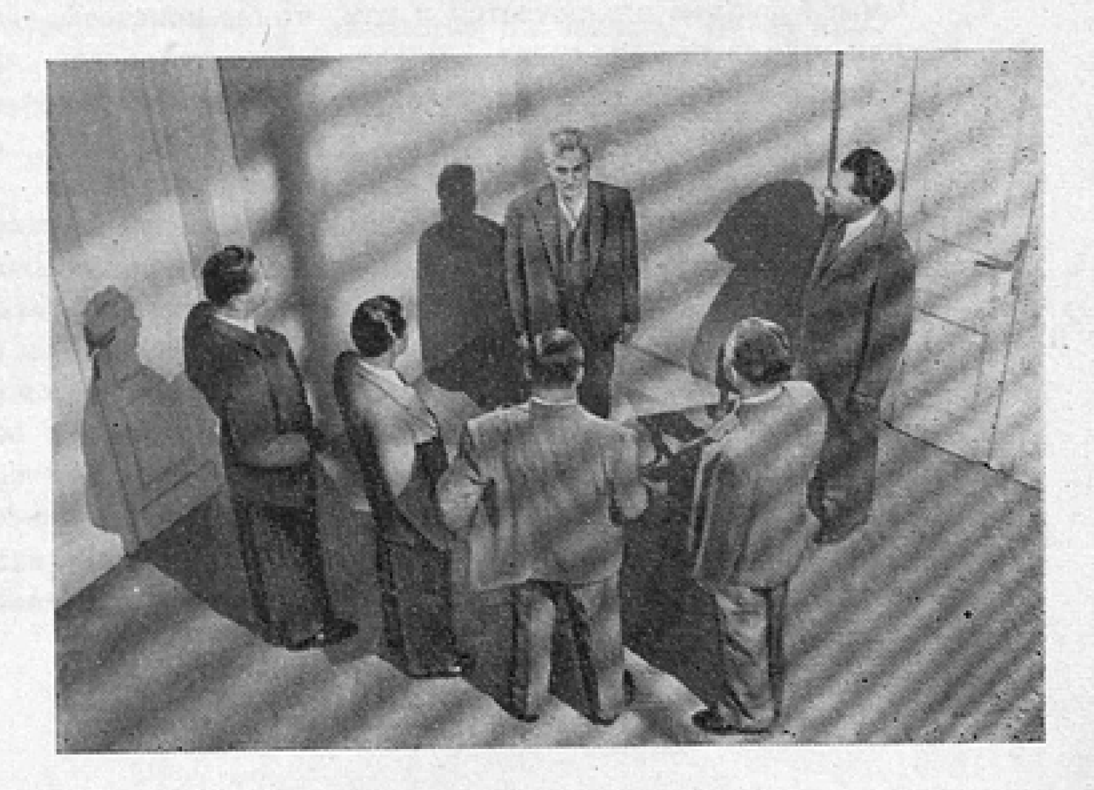


«ДЕШЕВАЯ ЛЮБОВЬ» (артисты Ференц Зенте и Мариан Кренчеи)

«СОРВАНЕЦ» (артистка Мари Теречик)

«КОМУ ПОЕТ ЖАВОРОНОК» (артисты Маргит Дайка и Геза Торди)

«ГРАНИЦА В НЕСКОЛЬКИХ ШАГАХ»



«ПОКУШЕНИЕ НА РАССВЕТЕ»

два коммуниста, которым угрожает смертный приговор, совершают побег из тюрьмы и хотят перейти границу. Таково начало фильма. Он повествует о злоключениях беглецов и о помощи, которую, несмотря на опасности, оказали им простые люди. Этот полный динамики фильм захватывает зрителей. Жаль, однако, что герои не наделены сильными характерами.

Режиссер этого фильма—Мартон Келети, поставивший ранее картину «Вчера». Сейчас он снимает ее продолжение. Сценарий второй серии написал Имре Добози. Ее действие развивается в дни разгрома венгерской контрреволюции.

Другой режиссер, Золтан Варкони, поставил фильм «Покушение на рассвете». По теме и жанру он несколько сходен с фильмом «Граница в нескольких шагах». В картине рассказано о трагическом событии, действительно случившемся в начале тридцатых годов. Один душевнобольной по имени Сильвестр Матушко взорвал железнодорожный виадук вблизи Будапешта, в то время когда по нему проходил экспресс Будапешт—Вена. Снабдив дело вымышленными уликами, хортисты взвалили вину за эту катастрофу на коммунистов и организовали их травлю.

Огромное значение в жизни современной Венгрии имеет кооперативное движение в деревне. В отдельных районах страны за последние годы оно достигло немалых успехов. Естественно, что наши кинематографисты уделяют большое внимание этой проблеме. Фильм «Кому поет жаворонок» режиссера Ласло Раноди повествует о тяжелом прошлом венгерской деревни, о судьбе батрака в «стране трех миллионов нищих», как называли тогдашнюю Венгрию. И фильм позволяет ощутить, что именно в те годы зародилась у крестьян мечта о коллективном хозяйстве.

В центре своего нового фильма—«Хищник»—Золтан Фабри поставил образ крестьянского парня, обладающего характером диким и вспыльчивым. Смысл фильма заключается в том, чтобы показать, как окружающая среда, новая действительность в конце концов изменяют характер этого необузданного индивидуалиста.

Интересна по замыслу новая работа лауреата Международной премии Мира Иожера Киша, который до сих пор занимался документальными фильмами. Он работает над художественной картиной «Окно открывается в небо»—о молодых рабочих, перед которыми сегодня открыты все пути к счастью. У матери-работницы трое детей, воспитанных без отца: один из братьев честно трудится, второй—легкомысленный бездельник, а самый младший еще на распутье. От этого фильма мы ждем многого.

Уже выпущено и находится в процессе съемок несколько фильмов на темы, связанные с жизнью венгерской интеллигенции. Недавно был показан фильм режиссера Имре Фехера «Пешком в рай». Его герой молодой талантливый инженер, недавно окончивший институт, не хочет ехать в провинцию, хотя там он мог бы найти настоящее применение своим способностям. Он выбирает работу в столице, где, как ему кажется, можно легче и скорее добиться успеха... Однако сама жизнь убеждает его в недальновидности этого выбора. Фильм, к сожалению, не удался: фальшивы, неубедительны образы его героев, беден художественный язык.

Почти одновременно вышли два фильма о педагогах: «Красные чернила» Виктора Гертлера и «Дешевая любовь» Юдит и Феликса Мариашши.

Киноповесть «Красные чернила» посвящена проблеме любви и долга. Учительница, для которой нравственная чистота школы выше всего, влюбляется в своего коллегу, отца одной из учениц. Ценой большой душевной борьбы ей удается подавить это чувство.

Драматический конфликт фильма «Дешевая любовь» построен на душевных переживаниях учительницы, порвавшей со старым миром, но еще не нашедшей своего места в новом обществе.

Смелый, сатирический фильм Дьердя Ревеса «Подходящий человек» говорит об одном мелком служащем, который, став прилежным учеником «школы карьеристов», всеми силами старается добиться успеха. И добивается... на очень недолгое время.

Есть в списке наших новых фильмов и экранизация литературного произведения. Эта картина, поставленная по роману писателя-романтика прошлого века Мора Иокаи «Бедные богачи», рассказывает историю одного помещика, который был тайным руководителем банды разбойников. Фильм поставил режиссер Фридеш Бан.

Я мог бы перечислить еще ряд фильмов, которые вошли в репертуар 1960 года. Но мне кажется, что и упомянутые мною дают некоторое представление хотя бы о тематике современной венгерской кинематографии, о ее основных идейных тенденциях.

В апреле этого года венгерский народ отпраздновал пятнадцатилетие нашей республики. Мы встретили эту знаменательную дату успехами во всех областях социалистического строительства. Есть у нас безусловные достижения и в таком важнейшем виде искусства, как кинематография. Однако нашим сценаристам и режиссерам еще очень многое нужно сделать, чтобы трудовой народ Венгрии почувствовал реальную помощь кинематографии в его сегодняшней борьбе за построение социализма.

АЛБАНИЯ

В Тиране открылся широкоэкранный кинотеатр со стереозвуком. Он целиком оснащен оборудованием чехословацкого производства. Чехословацкие специалисты принимали участие и в его строительстве. На торжественном открытии кинотеатра был показан фильм «День Чехословакии», тепло встреченный албанскими зрителями.

АНГЛИЯ

«Гневное молчание» — под таким названием режиссер Гай Грин снимает на студии «Шеппертон» фильм об английских рабочих и о бойкоте, объявленном ими товарищу, отказавшемуся участвовать в забастовке. В главной роли — Ричард Аттенборо, в роли его жены — итальянская актриса Пир Анджели.

●

В погоне за патологическими сенсациями режиссер Майкл Пауэл решил поставить фильм под названием «Любопытный». В центре сюжета молодой оператор-фанатик, стремящийся запечатлеть на пленке нечто совершенно новое, неизведанное. Он ставит себе целью заснять крупным планом лицо человека... в момент, когда того убивают.

●

Режиссер-продюсер Рональд Ним и актер Алек Гинес — давние соратники. Они создали такие фильмы, как «Большие ожидания», «Оливер Твист», «Устами художника». Сейчас Р. Ним снимает «Напевы славы», в котором Гинес играет роль грубоватого человека, прошедшего трудный путь от рядового до полковника. В центре сюжета (по роману Джеймса Кеннеуэя) — конфликт между героем и вылощенным, чопорным полковником, которого назначают на его место. Дело кончается военным трибуналом и самоубийством героя.

БОЛГАРИЯ

Эта страна известна в мире как родина многих отличных певцов. Один из западноевропейских импрессарио отправляется туда, намереваясь пригласить артистов в большое концертное турне. Но осуществить задуманное не так-то просто: артистов приходится искать на гастрольных концертах в самых отдаленных уголках страны, на стройках, в шахтах... Объездив почти всю Болгарию, импрессарио все же собрал певцов, а заодно расстался со своими превратными представлениями об этой стране.

Фильм «Концерт» поставил Коста Наумов, пригласивший для съемок лучших болгарских певцов.

Кадр из нового болгарского фильма «ТИХИМ ВЕЧЕРОМ»

ВЕНГРИЯ

Журнал «Фильм, театр, музыка» приводит некоторые цифры, свидетельствующие об интенсивном культурном развитии страны после освобождения. В частности, он сообщает, что число кинозрителей за десятилетие с 1948 по 1958 год возросло в три раза, а количество кинотеатров за это же время увеличилось в семь раз.

ГДР

Место действия — маленький городок, один из тех, где поезд останавливается на одну-две минуты. Молодой рабочий Герхард (его играет действительно рабочий — Стефан Лизевский) занят здесь на строительстве новых домов. Он увлечен своим делом, у него есть любимая девушка Корин, есть друг, крановщик, которого все зовут просто «Боксер». Есть у него и тайная мечта — уехать в большой город. Эту мечту подогревает в нем боксер. Многие «за» и «против» борются в душе Герхарда. В конце концов он и Боксер все же оказываются на вокзале. Перед приходом поезда между друзьями возникает горячий спор, в результате которого Боксер уезжает один.

«ТАМ, ГДЕ ПОЕЗДА НЕ ЗАДЕРЖИВАЮТСЯ НАДОЛГО» (ГДР). Боксер — Хорст Кубе (слева), Герхард — Стефан Лизевский

Новый фильм режиссера Иоахима Хальдера «Там, где поезда не задерживаются надолго» рассказывает о рядовых людях, простых и в то же время сложных проблемах их сегодняшней жизни.

●

В текущем году студия ДЕФА выпустит свыше 140 научно-популярных фильмов.

ДАНИЯ

Здесь по телевидению был передан документальный фильм «Сергей Эйзенштейн». Датская печать с интересом отнеслась к этой картине, ознакомившей широкую общественность с жизнью и творчеством выдающегося советского режиссера.

Несколько позже опять же по телевидению датские зрители впервые познакомились с фильмом Эйзенштейна «Иван Грозный» (обе серии). Хотя технические условия телепередачи несколько снизили художественные достоинства фильма, «встреча с этим произведением, —пишет «Экстрабладет», —была совершенно исключительным событием».

ИНДИЯ

Сатьяджит Рой выпустил фильм «Мир Апу» — третью серию кинотрилогии по произведению одного из крупнейших современных бенгальских писателей Бибхутибхушона Бондопадхайя, «Песнь дороги».

Трилогия считается наиболее значительным произведением индийской кинематографии. Индийские критики отмечают, что это первый фильм, изображающий индийцев такими, каковы они в действительности.

Первая серия кинотрилогии под названием «Песнь дороги», будучи первым фильмом Сатьяджита Роя, сразу же выдвинула его в ряд виднейших режиссеров мира. На фестивале в Канне фильму была присуждена специальная премия «за человечность». Фильм до сих пор не сходит с экранов мира.

Пресса отмечает такую интересную подробность: только два человека из съемочной группы этого фильма были профессиональными кинематографистами. Все съемки производились на натуре. Многие критики считают, что в этом современном звуковом фильме режиссер сумел удивительно умело и глубоко использовать положительные принципы немого кино. Кинотрилогия рассказывает о жизни трех поколений семьи разорившегося деревенского ученого-брахмана.

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Кинокомедию «В поисках любимой» (режиссер Ван Цзя-и, оператор Ван Чунь-цюань) создал коллектив Чанчуньской киностудии. Фильм показывает жизнь национальных меньшинств Китая. Действие происходит в наши дни. Молодой крестьянин А Пэн встречает на сельском празднике девушку Цзинь Хуа. Молодые люди в память о встрече обмениваются традиционными подарками. Чувствуя влечение друг к другу, они решают снова встретиться. Когда А Пэн вновь приезжает на праздник, он узнает, что в этой округе—более ста девушек по имени Цзинь Хуа. Не помогает и главная «примета»: его Цзинь Хуа — передовик производства. А Пэн находит Цзинь Хуа-птичницу, Цзинь Хуа—сталевара, трактористку... В конце концов счастливый случай соединяет влюбленных.

●

Приключенческий фильм «Таинственный альбатрос» снимается на Чанчуньской киностудии. Картина посвящена подвигам морских разведчиков Народно-освободительной армии Китая.

●

В окрестностях Пекина создана новая студия художественных фильмов, которая располагает семью съемочными павильонами. Студия будет выпускать около двадцати пяти кинокартин в год.

●

В последние два года выпуск мультфильмов в КНР возрос вдвое. Шанхайская студия рисованных фильмов выпустит в текущем году 45 фильмов. При Шанхайском институте кинематографии основан факультет, готовящий специалистов по мультипликационному кино.

КОРЕЙСКАЯ НАРОДНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Партизанской борьбе корейских патриотов против японских захватчиков посвящено немало фильмов, созданных молодой корейской кинематографией. Среди них—картины «Патриот», «Рассказывай, тайга», «Через крутые горы» и другие. Недавно на экраны вышел еще один фильм, посвященный этой теме, — «Любите будущее». Он поставлен Чен Сан Ином и Цой Нам Сеном по сценарию Пак Сына. В центре сюжета—судьба молодого коммуниста Пак Гиль Сана, человека, отдавшего всю свою жизнь освобождению родины и погибшего в борьбе за ее лучшее будущее.

ПОЛЬША

Пьеса Леона Кручковского «Первый день свободы» будет экранизирована в творческом коллективе «Кадр». Режиссер фильма Анджей Вайда намерен поставить его совместно с кинематографистами ГДР.

●

Казимеж Карабаш, поставивший несколько документальных картин о Варшаве, работает над фильмом о самодеятельном оркестре варшавских трамвайщиков.

●

«Золотая утка»—ежегодный приз журнала «Фильм» за лучшую польскую и лучшую иностранную кинокартину, демонстрировавшуюся на экранах страны. Он присуждается в результате ответов читателей на специальную анкету журнала.

В 1956 году «Золотую утку» получили: как лучший польский фильм — «Дело пилота Мареша» (режиссер Леонард Бучковский) и как лучший заграничный — «Последний мост» (Гельмут Койтнер), в 1957 году — соответственно «Канал» (Анджей Вайда) и итальянский фильм «Дорога» (Федерико Феллини). Лучшим произведением польской кинематографии 1958 года признан «Пепел и алмаз» Анджея Вайды, лучшим заграничным фильмом — «Летят журавли» М. Калатозова. Большинство читателей журнала назвали лучшим иностранным фильмом прошлого года «Судьбу человека» С. Бондарчука, лучшим польским — «Поезд» Ежи Кавалеровича.

США

Канадский писатель Жак Керуак написал роман «Подземники», действие которого развертывается в прокуренных погребках западного побережья. Режиссер Рональд Макдугалл экранизировал этот роман под тем же названием. В фильме участвует Лесли Кэрон (известная нам по фильму «Лили»). Она играет наркоманку, девушку, морально опустошенную, которая под конец сходит с ума. По отзыву журнала «Синемонд», эта трагическая история «превратилась на экране в подлинный кошмар».

●

Джон Уэйн, исполнитель главных ролей в ковбойских и приключенческих фильмах («Дилижанс», «Долгий путь домой» и другие), решил заняться режиссурой. Он работает над фильмом «Аламо», в котором речь идет об исторических событиях 1823 года — кровопролитных боях за францисканскую крепость Аламо (Техас).

Кадр из фильма Уолта Диснея «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»

●

Американские расисты не унимаются. В штате Алабама открыт новый кинотеатр, в котором предусмотрены отдельные входы и кассы для белых и «цветных» зрителей. В самом зале установлена также стена, отделяющая белых от «цветных».

●

Фирма «Эллайд Артистс» выпустила на экран картину «Багровая шайка», поставленную режиссером Франком Макдональдом по сценарию Джека Де Витта. Речь идет о подлинных событиях тридцатых годов в городе Детройте, когда население этого крупного промышленного центра терроризировала шайка гангстеров. Пользуясь растерянностью муниципалитета и полиции, действуя путем подкупа и запугивания, представители преступного мира безнаказанно распоряжались имуществом и жизнью жителей Детройта.

●

Драматург и сценарист Клиффорд Одетс сам ставит фильм по своему же сценарию — «Кровь на первой полосе». Как известно, на первой полосе американских газет почетное место отводится сенсационным преступлениям. В основу сюжета Одетс положил дело некой женщины, обвиняемой вместе с ее любовником в убийстве мужа-полицейского.

●

Сюжет фильма режиссера Джозефа Манкевича «Внезапно, прошлым летом», который снимается сейчас в Англии, построен на перипетиях трагической судьбы вдовы талантливого поэта, умершего в сумасшедшем доме. Роль вдовы играет Элизабет Тейлор. Мать поэта (Кетрин Хэпберн) из меркантильных соображений пытается засадить в сумасшедший дом и невестку. Ей в этом помогает введенный в заблуждение молодой психиатр (Монтгомери Клифт). Однако, узнав о замыслах свекрови, доктор помогает героине избежать этой печальной участи, после чего сам убеждается в том, что она действительно помешана. Теннесси Уильямс — автор нашумевшей пьесы, по которой поставлен фильм, — по-видимому, никак не может отрешиться от своих излюбленных патологических сюжетов.

●

Последний роман Франсуазы Саган «Вы любите Брамса?» привлек внимание американских продюсеров. Режиссер Анатолий Литвак начинает снимать экранизацию этого бестселлера в Париже. На главную роль приглашена Ингрид Бергман.

●

Жан Ренуар читает в Калифорнийском университете цикл лекций по кинематографии, театру и изобразительному искусству.

●

1850 американских кинокритиков, опрошенных журналом «Фильм дейли», заявили, что лучшими американскими актерами 1959 года являются Джеймс Стюарт (исполнивший роль в «Анатомии одного убийства») и Одри Хэпберн, сыгравшая главную роль в «Истории монахини».

ФРАНЦИЯ

В Париже создана Ассоциация кинозрителей, осуществляющая «связь между кинематографистами и публикой». По словам президента ассоциации адвоката Даниэля Бекура, «более тесный контакт поможет кинодеятелям изучить подлинные интересы и стремления зрителей, ставших гораздо более требовательными». Аналогичные организации созданы и в других районах Франции. Ассоциация будет издавать свой бюллетень, устраивать выставки и ежегодно присуждать премии за наиболее популярные фильмы.

●

Лавры голливудских создателей «фильмов ужасов» не дают покоя некоторым французским режиссерам. Так, Макс Пекас снимает фильм «Порочный круг» с участием Клода Титра в роли молодого художника, который убивает сначала жену, потом любовницу, затем сыщика, напавшего на его след... Журнал «Синемонд» пишет, что фильм может успешно конкурировать с американскими картинами этого жанра.

«ПРОСЬБА О ПОМИЛОВАНИИ» (Франция). Снимается эпизод с участием Рафа Валлоне. Слева—Ласло Бенедек, постановщик фильма

●

Клод Шаброль, один из самых преуспевающих сейчас молодых режиссеров Франции, после двух картин, посвященных молодежи и имевших успех у критики и зрителей («Красавчик Серж» и «Двоюродные братья»), обратился в своей новой работе к экранизации романа Стенли Эллина «На два оборота». Это весьма тривиальная история одной провинциальной семьи, глава которой, ко всеобщему негодованию, изменяет жене с иностранкой. Иностранку убивают. Полиция ищет виновного. Она подозревает многих, ибо каждый член семьи имел основания желать ее смерти. В конце концов выясняется, что убийство совершил младший сын.

Жорж Садуль в «Леттр франсэз» довольно резко критикует Шаброля за этот фильм, хотя и называет себя «шабролевцем». Он пишет, что «На два оборота» — образчик произведения в духе Дюма-сына: каждый персонаж в отдельности полон жизни, а все вместе мертвы.

Очевидно, Клод Шаброль вступает на путь коммерческого кинематографа, который он в свое время так яростно критиковал.

●

Жанна Моро будет сниматься в двух фильмах, которые ставит английский режиссер Питер Брук, известный москвичам по постановке «Гамлета» в лондонском Мемориальном театре. В феврале начались съемки картины «Модерато кантабиле» по книге Маргариты Дюрас—автора сценария «Хиросима—моя любовь». В конце 1960 года Жанна Моро сыграет роль Сары Бернар в фильме, посвященном жизни и творчеству известной французской артистки.

●

Вслед за чехословацким режиссером Иржи Вайсом повесть Яна Отченашка «Ромео, Джульетта и темнота» экранизирует Луи Дакен.

Ив Монтан будет сниматься в Голливуде вместе с Мерилин Монро в фильме Джорджа Кьюкора «Дайте нам любить». По окончании съемок певец выезжает в концертное турне по Японии.

«...От счастья умереть!» — этот фильм будет ставить Роже Вадим (название фильма — заключительная фраза знаменитого монолога-проклятия Камиллы из трагедии Корнеля «Гораций»).

ФЕДЕРАТИВНАЯ РЕСПУБЛИКА ГЕРМАНИИ

Фирма «УФА» основала во Франции свой филиал под названием «УФА-Софрадис», который должен объединить в рамках «общего рынка» часть кинопромышленности Западной Германии и Франции.

Только через тринадцать лет после его создания западногерманским зрителям удалось увидеть известный фильм Вольфганга Штаудте «Убийцы среди нас», снятый в ГДР.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Здесь обнаружены документы о том, что осенью 1944 года гитлеровские оккупанты засняли полнометражный фильм, который должен был «опровергнуть» сообщения об уничтожении целых транспортов терезинских евреев в Освенциме. Найденные кадры и части сценария подтверждают замысел нацистов показать Терезин как «образцовое гетто», как «рай для евреев». Для съемок фильма эсэсовцы подобрали консультантов, исполнителей главных ролей и несколько тысяч статистов. Режиссером назначили берлинского киноработника, заключенного Курта Геррона. После создания этой фальшивки нацисты уничтожили всех, кто в какой-либо мере участвовал в съемках. В Освенцим было отправлено 20 000 терезинских заключенных — статистов и членов штаба киносъемки. Среди них находился и главный режиссер фильма Курт Геррон.

В Пльзене закончена реконструкция кинотеатра «Альфа» для спектаклей «Латерна магика». Это второй в Чехословакии театр «Латерна магика». Звуковое и проекционное оборудование по сравнению с демонстрировавшимся в Брюсселе расширено и пополнено. Сцена оснащена системой люков и так называемой задней проекцией. В театре можно будет демонстрировать фильмы любой ширины и различных панорамных систем.

Авторы кинокомедии «У нас в Мехове» — режиссер Владимир Сис и сценарист Любомир Можный — приехали для натурных съемок в деревню Нова Книнице без готового сценария. У них было лишь краткое либретто. Они решили провести опыт: писать сценарий, а потом и снимать фильм вместе с местными жителями. Члены сельскохозяйственного кооператива отнеслись к этой работе с большим интересом, и кинематографисты считают, что эксперимент вполне удался.

Ладислав Худик — в заглавной роли в словацком фильме «КАПИТАН ДАБАЧ»

В Праге построено здание круговой панорамы. Это третий подобный кинотеатр в мире. Проекция фильма осуществляется одновременно двадцатью двумя аппаратами.

Дирекция XII Международного кинофестиваля в Карловых Варах получила из Парижа сообщение о том, что Международная федерация продюсеров признала карловарский фестиваль 1960 года международным фестивалем первого класса.

ШВЕЦИЯ

В Стокгольме в возрасте 80 лет умер один из старейших кинорежиссеров и актеров — Виктор Шестром.

Шестром стал кинорежиссером в 1910 году. Первый актерский дебют его состоялся в 1912 году в фильме Морица Штиллера «Черные маски». Шестром был одним из творцов шведской школы кино. Наибольшую известность получили поставленные им фильмы «Возница», «Ветер», «Божественная женщина» (с участием Греты Гарбо).

Последней его ролью и, по мнению многих критиков, наилучшей была роль профессора Берга в картине «Земляничная поляна», поставленной Ингмаром Бергманом в 1958 году. Этот фильм демонстрировался вне конкурса на прошлогоднем Московском международном кинофестивале.

Газета «Афтонбладет» отнесла советские фильмы «Судьба человека» и «Дон-Кихот» к числу десяти лучших кинокартин, выпущенных во всем мире за последнее десятилетие.

Переписка с читателями и зрителями

Хотим знать историю кино

Дорогая редакция!

В Москве организован кинолекторий, цель которого—популяризовать среди населения достижения советского и мирового кино. Это очень хорошо, но хорошо только для москвичей. Почему же мы, свердловчане, не можем прослушать лекцию по истории кино, посмотреть, ну, скажем, фильмы «Шестая часть мира» Д. Вертова, «Стачка» С. Эйзенштейна, «Мать» и «Потомок Чингис-хана» Вс. Пудовкина, «Цирк» Чаплина?

Почему бы и в Свердловске, крупном промышленном центре, не организовать кинолекторий? Любителей кино в Свердловске очень много, и они желают знать историю кино, увидеть лучшие фильмы Дрейера, Клера, Дювивье и других мастеров.

Просим через журнал помочь нам в этом полезном и интересном деле.

В. БОГДАНОВ

г. Свердловск

Где же антирелигиозные фильмы?

Уважаемая редакция!

Давно я не смеялся так, как сегодня. Смотрел фильм «Поп Чира и поп Спира». Какая едкая и умная сатира на духовенство!

Смотришь и искренне радуешься успеху югославских кинематографистов, создавших умную антирелигиозную картину, и досадуешь на свою отечественную кинематографию. В самом деле, ведь за тридцать лет после протазановского чудесного «Праздника святого Йоргена» не создано ни одного хорошего большого антирелигиозного фильма. Разве это нормально? А церковники не дремлют. Досадно, что самый массовый вид искусства стоит в стороне от борьбы с религиозным мракобесием.

Я работаю учителем, живу в селе, где орудуют несколько религиозных сект. Каким хорошим подспорьем для всех нас, ведущих антирелигиозную пропаганду, явились бы боевые, наступательные, правдивые антирелигиозные фильмы. Но пока об этом приходится только мечтать. А жаль, очень жаль...

М. ГЛЕБОВ

Село Больше-Солдатское, Курской области

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

В. Решетников (г. Одесса) упрекает кинодраматургов в том, что они в своих сценариях искусственно сужают круг профессий героев: «Если они пишут о рабочих, то герои сценария обязательно токари, сталевары или строители, если о колхозе—то доярки или трактористы, если об интеллигенции—то врачи, учителя или агрономы... Наши фильмы только выиграют, если их авторы будут обращаться к жизни тружеников различных отраслей народного хозяйства. Ведь не случайно так свежо и интересно прозвучал фильм «Высота» по роману Евг. Воробьева, в котором впервые широко были показаны люди трудной, опасной и вместе с тем очень романтической профессии—монтажники-высотники».

●

В. Богданов (г. Свердловск) поддерживает предложение Б. Кривенко (см. «Искусство кино», 1958, № 5) о том, чтобы выпускать «Библиотечку кинозрителя». Эта библиотечка, по мнению тов. Богданова, должна состоять из очерков о лучших фильмах—советских и зарубежных и крупнейших мастерах мирового кино.

●

В. Золотов из г. Рыбинска высказывает пожелание о том, чтобы создать фильмы-очерки о творчестве выдающихся советских кинематографистов: С. М. Эйзенштейна (такой фильм уже выпущен.—*Ред.*), Вс. И. Пудовкина, Я. А. Протазанова и других. «Эти фильмы,—пишет тов. Золотов,—помогут зрителям лучше узнать о творческой деятельности мастеров кино».

●

Слесарь Е. Галкин (г. Ставрополь, Куйбышевской обл.) от своего имени и от имени своих товарищей предлагает создать новый фильм с участием популярного эстрадного артиста Аркадия Райкина или экранизировать хотя бы один из спектаклей Ленинградского театра миниатюр. «Мы каждый раз с огромным интересом слушаем по радио выступления этого замечательного артиста. Но одно дело—слушать, а совсем другое—видеть на экране».

●

В. Стадницкий (г. Одесса) предлагает, чтобы для удобства кинозрителей титры, знакомящие с создателями фильма, помещались и в начале картины и в конце ее, как это практикуется многими зарубежными студиями.

1940 ГОД

Героиня кинофильма «Член правительства», выпущенного в 1940 году и до сих пор не сходящего с экрана, Александра Соколова, можно сказать, пришла на экран из жизни. Ее прообразом была председательница одного из сельсоветов, потомственная батрачка Александра Яковлевна Соколова. Неграмотной выбрали ее в 1931 году на эту должность. К моменту встречи со сценаристкой К. Виноградской она стала подлинно передовым человеком.

Конечно, К. Виноградская внесла в сложный и многогранный образ киногероини черты множества других женщин. Но и они не выдуманы, а подсмотрены зорким глазом кинодраматурга-художника в самой действительности.

«ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА»

Работа над сценарием была продолжена с режиссерами А. Зархи и И. Хейфицем. Это не были кабинетные, чисто кинематографические уточнения. Сценарий обогащался в общении с людьми, участниками борьбы за коллективизацию деревни.

«Большое влияние на формирование образа Александры Соколовой,—рассказывает А. Зархи,—оказала встреча с Татьяной Ивановной Сытиной. Депутат Верховного Совета РСФСР, она много лет руководила небольшим колхозом близ Старой Руссы. До сих пор помню ту женскую, бабью интонацию, с которой она мне сказала: «Сколько слез пролили, пока колхоз строили». В создание колхоза вложила она не только труд, но и все силы своей души. То большое общественное дело, которое ей было поручено, стало ее личным делом. Надо было видеть, с какой яростью обрушивалась Татьяна Ивановна на лодырей и прогульщиков, на всех тех, кто мешал успеху работы. Вот эту страстность, неистовость мы хотели обязательно показать и в Александре Соколовой.

Когда же начались поиски тех, кто должен был воплотить наши замыслы, основное внимание было обращено на выбор исполнительницы главной роли. Мы видели Александру Соколову крупной русской женщиной с открытым, ясным, сильным лицом. И поэтому мы искали актрису трагедийно-романтического плана типа А. Тарасовой, Н. Ужвий... И вдруг совершенно неожиданно возникла кандидатура В. Марецкой. Этот вариант казался парадоксальным, потому что В. Марецкая тогда была известна как эксцентрическая комедийная актриса западного репертуара. Театр, руководимый Ю. Завадским, работал тогда в Ростове-на-Дону. Мы списались с В. Марецкой, и она приехала в Москву. Актриса тоже была удивлена нашим предложением, считала Александру Соколову не своей ролью. После семи проб был найден внешний облик нашей героини. Он резко отличался от наших первоначальных представлений, но уже на первых репетициях простота, женственность и огромная душевная сила Александры Соколовой — В. Марецкой убедили нас настолько, что мы пересмотрели наши прежние взгляды. Зерном образа стало некрасовское понимание русской женщины-крестьянки. Так яркая актерская индивидуальность, активное авторское отношение В. Марецкой внесли свои поправки в фильм».

Немало стра́ниц в кинолитературе посвящено подробному разбору этого подлинно народного образа, мастерски воплощенного Верой Марецкой.

И все же «Член правительства»—это не фильм одного образа, не удача одной актрисы. В решении каждого эпизода, в каждом кадре, в насыщенности второго плана, в достоверности деталей — во всем чувствуется тонкое мастерство режиссеров. Оно нигде не выпирает, не становится самоцелью.

Для каждого из персонажей фильма были найдены превосходные исполнители. Б. Блинов, Н. Крючков, А. Консовский, В. Меркурьев, К. Сорокин, В. Телегина составили отличный актерский ансамбль. И, наконец, достойным партнером В. Марецкой стал замечательный актер В. Ванин, интересно сыгравший роль Ефима—мужа Александры Соколовой. Трудный человек Ефим, не по душе ему самостоятельность жены. Из мужского упрямства уходит он из дому. «В. Ванин,—вспоминает А. Зархи,—верно поняв внутреннюю сущность своего героя, большое значение придавал и его внешнему облику. Он хотел, чтобы муж Александры Соколовой походил на горьковского Артема. Специально заказанная обувь подняла актера на десять сантиметров выше. В. Ванин стремился в движениях, в походке сделать Ефима по-мужски привлекательным. И актер добился того, что, несмотря на всю несправедливость отношения Ефима к Александре, несмотря на все их горькие семейные конфликты, зритель верил в их взаимную любовь и привязанность».

Фильм «Член правительства» остается поучительным примером живого, страстного, талантливого воплощения образа героя-современника в киноискусстве.

О. Абольник

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Белые ночи», (по Ф. М. Достоевскому), 10 ч., цветной.

Сценарист и постановщик И. Пырьев; оператор В. Павлов; художник Ст. Волков; режиссеры: Ю. Данилович, В. Семаков; музыкальное оформление А. Ройтмана; звукооператор Е. Индлина. Комбинированные съемки: оператор Б. Травкин; художник В. Голиков.

В ролях: Настенька—Л. Марченко, мечтатель—О. Стриженов, жилец—А. Федоринов, бабушка—В. Попова, Фекла—С. Харитонова.

В эпизодах: И. Скобцева, А. Шенгелая, Я. Беленький, С. Троицкий, Е. Моргунов, И. Удрас.

●

«Все начинается с дороги», 9 ч.

Автор сценария Д. Храбровицкий; постановщики: Н. Досталь, В. Азаров; оператор И. Слабневич; художник Б. Царев; композитор Ю. Левитин; звукооператор В. Шарун. Комбинированные съемки: оператор Л. Довгилло; художник С. Мухин.

В ролях: Степан—В. Авдюшко, Аннушка—Л. Хитяева, Шурка—С. Гурзо, Генка—А. Демьяненко, Надя—Т. Семина, Авдеич—И. Рыжов, Екатерина Ивановна—В. Владимирова, Копылов — П. Константинов, Даша—Н. Мордюкова.

В эпизодах: Н. Никитич, Ира Новикова, А. Ананьина, А. Лебедев.

●

«Месть» (по рассказу А. П. Чехова), 3 ч., цветной.

Автор сценария Г. Колтунов; постановщик И. Поплавская; оператор П. Емельянов; художник-постановщик Е. Куманьков; композитор Ю. Левитин; звукооператор Е. Федоров.

В ролях: Лев Саввич Турманов—М. Яншин, Полина Григорьевна, жена Турманова—Л. Касаткина, Дегтярев—Г. Вицин, Софа, жена Дегтярева—А. Георгиевская, купец Дулинов—С. Чекан, старый городовой—Н. Колофидин, молодой городовой—Ю. Леонидов.

●

«Враги» (по рассказу А. П. Чехова), 2 ч.

Автор сценария Г. Граков; постановщик Ю. Егоров; оператор И. Шатров; художник В. Нисская; композитор М. Фрадкин; звукооператор В. Зорин.

В ролях: доктор—С. Курилов, Абогин—Г. Шпигель, жена доктора—И. Радченко.

КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО И КИНОСТУДИЯ «БАРРАНДОВ», Прага

«Потерянная фотография», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Михалков, А. Алексин, П. Пасек, Я. Пикса; постановщик Л. Кулиджанов; оператор Я. Гольпух; композитор Ю. Бирюков; текст песни Н. Кончаловской; звукооператоры: Д. Белевич, П. Елинек; художники: А. Дихтяр, Я. Пацак; режиссеры: С. Стрнад, И. Сафарова.

В ролях: Алена—Елена Кнаппова, Вашек—Ян Шир, Петр—Томаш Седлачек, Лацо—Петр Колларик, Мачкова—Д. Таборска, Туречек—В. Бродский, толстая туристка—С. Зазворкова, Марина—Наташа Третьяченко, Катя—Женя Демочкина, Саша—Андрей Чернощеков, Никитин—Н. Довженко, генерал Сафронов—Б. Чирков, Мергелян—Л. Топчиев, Костя—В. Подвиг.

В эпизодах: Я. Смейкалова, С. Фишер, К. Эффа, Ф. Ганус, Олег Попов, братья Запашные, Э. Геллер, В. Мотренко, В. Дихтяр, Н. Гарин, Л. Драновская, Саша Кекиш.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Дама с собачкой» (по рассказу А. П. Чехова), 9 ч.

Сценарист и постановщик И. Хейфиц; операторы: А. Москвин, Д. Месхиев; режиссер С. Деревянский; художники: Б. Маневич, И. Каплан; композитор Н. Симонян; звукооператор А. Шаргородский.

В ролях: Анна Сергеевна—И. Саввина, Гуров—А. Баталов.

В эпизодах: Н. Алисова, Д. Зебров, П. Крымов, Ю. Медведев, Т. Розанов, Ю. Свирин, В. Эренбург, Г. Барышева, К. Гун, З. Дорогова, М. Иванов, Г. Куровский, С. Мазовецкая, А. Орлов, П. Первушин, М. Сафонова, Л. Степанов.

●

«Люди голубых рек», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: О. Саган-оол, С. Сарыгоол, Л. Соловьев; режиссер-постановщик А. Апсолон; главный оператор М. Шуруков; художник А. Федотов; режиссер Ф. Барбухатти; композиторы: Н. Симонян, А. Чыргал-оол; текст песен А.

Апсолона; звукооператор В. Яковлев.

В ролях: Эльбек — П. Николаев, Кавай-оол — Н. Ользей-оол, Делгер — М. Мунзук, старуха — Н. Гендунова, Оюнмаа — В. Ван-Хан-Тин, Дажи — Ж. Турсунов, Мерген — Ч. Мартай-оол, Катя — В. Карпова, Адар — Лакпа Син-оол, Довуккай — О. Намдара, Кускелодей — Е. Умурзаков, Павел Кузьмич — Г. Черноволенко.

В эпизодах: П. Алябин, С. Багай-оол, Г. Дугержаа, Д. Дамба-Даржа, В. Кок-оол, Мунзук Кара-Кыс, О. Чолбеней, А. Чыргал-оол.

●

«Невские мелодии», 7 ч.

Авторы либретто: А. Бадхен, А. Березин, Р. Еременко, И. Виноградский, Е. Заруцкий, Н. Норкин, В. Синокевич; автор сценария А. Хазин; режиссер-постановщик И. Шапиро; режиссер И. Менакер; главный оператор А. Ксенофонтов; художник Н. Вускович; композитор В. Соловьев-Седой; текст песен С. Фогельсона; звукооператоры: Г. Эльберт, С. Шумячер. Комбинированные съемки: оператор М. Шамкович; художник В. Михайлов.

В ролях: Алексей — А. Кожевников, Маша — Г. Мнацаканова, Вася — Б. Матюшкин, Игорь — П. Меркурьев, Павел — В. Гаврилов, конферансье — С. Филиппов.

В фильме принимали участие самодеятельные коллективы ленинградских дворцов культуры и клубов.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Иванна», 10 ч.

Автор сценария В. Беляев; режиссер-постановщик В. Ивченко; оператор А. Прокопенко; художник М. Юферов; композитор А. Свечников; текст песни Иванны Н. Романченко; текст и музыка песни «О Париже» Л. Олевского; звукооператор Р. Бисноватая; режиссер В. Конарский.

В ролях: Теодозий — А. Моторный, Иванна — И. Бурдученко, Юля — Д. Крук, Голуб — П. Вескляров, Садаклий — Е. Пономаренко, Журженко — В. Гончаров, Зубарь — В. Аркушенко, Гаврилишин — А. Юрченко, Леже — Л. Олевский, митрополит — Д. Степовой, игуменья — О. Ножкина, Даско — Г. Полинский, «железнодорожник» — А. Короткевич, Дитц — В. Дальский, Герета — В. Воронин, Каблак — Б. Мирус, Верхола — В. Фущич.

В эпизодах: М. Белоусов, П. Барских, Н. Беловодский, Б. Болдыревский, В. Волков, А. Гаврюшенко, И. Гузиков, С. Жубр, Н. Заручинская, А. Железная, И. Матвеев, В. Полищук, С. Пилипенко, В. Хорошева, Н. Шевченко.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Тучи покидают небо», 9 ч

Автор сценария А. Абакаров; режиссер-постановщик Н. Жуков; главный оператор А. Трофимов; оператор В. Каганов; художник А. Лебедев; композитор М. Кожлаев; звукооператор М. Вольхина; режиссер Н. Поленков.

В ролях: Айшат — Б. Мурадова, Касум — М. Кухмазов, Зейнаб — Т. Хашаева, Джафар — М. Султанмурадов, Гуриат — Х. Казимагомедова, Идрис — А. Максудов, Мусли — С. Мурадова, Нуржан — З. Набиева, Башир — Б. Айдаев, Гаджибек — Д. Саид-Нуров, Гамзат — Т. Гаджиев, Мирзабек — У. Шихалиев, Сувар — Х. Магомедова.

В эпизодах: М. Акмурзаев, У. Ахметова, Э. Алескерова, А. Амирханов, Я. Ибрагимова, П. Ильдарова, С. Левина, К. Манафов, Ш. Манташев, А. Шахабасов.

КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

«Айна», 8 ч.

Автор сценария Л. Черенцов; режиссеры-постановщики: А. Карлиев, В. Иванов; оператор А. Карпухин; художник С. Агонян; режиссер В. Лосев; композитор А. Островский; текст песен М. Матусовского; звукооператор М. Кузнецов.

В ролях: Айна — А. Рустамова, Тахыров — А. Карлиев, Ходжом — А. Джаллыев, Хан-ага — Е. Кульмурадов, Берды — К. Бердыев, Карлы — С. Каррыев, Мялик — А. Мамилиев, Валя — З. Степанова, Эсен-бай — Б. Аманов, Меле — Н. Бекмиев.

В эпизодах: М. Кепбанов, Д. Сапаров, Н. Союнова, С. Атаева, О. Мамискова, Б. Черетанова, С. Овезкулиева, А. Кузнецов, Х. Аннамамедов, К. Оразсахатов, Б. Атаев.

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Озорные повороты», 9 ч.

Авторы сценария: Д. Нормет, Ш. Стерн; режиссеры-постановщики: Ю. Кун, К. Кийск; оператор Э. Штырцкобер; художник П. Линцбах; композитор Г. Подальский; звукооператор Х. Ляянеметс.

В ролях: Вайке и Марет (близнецы) — Т. Луйк, Райво — Р. Арен, Хейно — П. Шмаков, Эви — Э. Киви, Антс — Х. Лиепиньш, Пээтер — Я. Оргулас, тренер — Р. Нууде, представитель ДСО — А. Эскола, часовщик — В. Пано, Анни — И. Пииритс, Томми — Х. Роотс, мальчик — Э. Круук.

В эпизодах: Л. Антон, Р. Бауман, Г. Хололей, А. Йыги, А. Юрисон, М. Коппель, А. Мэринг, У. Рахувари, Э. Ратассеп, Л. Зернант.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Зимняя фантазия», 6 ч., цветной.

Автор сценария Л. Лавровский; режиссер И. Посельский; операторы: А. Зенякин, В. Микоша. Автор дикторского текста Л. Зорин.

О концерте советского балета на льду.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Огнедышащая гора», 4 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии художественных фильмов, КНР.

Авторы сценария: Лян Янь-цзин, У Лунь; режиссер Цзинь Си; музыка У Ин-цзюй.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа И. Мутанов; звукооператор дубляжа В. Беляров.

Роли дублируют: О. Голубицкий, А. Нетребин, М. Глузский, Н. Крачковская, Ю. Бугаева.

●

«Покоренная высота», 8 ч., цветной.

Производство Пекинской студии, КНР.

Автор сценария Чэнь Гэ; режиссер Ли Сыцзе; главный оператор Чжу Цзинь-мин; главный художник Юй И-жу; композитор Ли Вэй-цай; звукооператор Фу Ин-цзе.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор А. Демидова.

В ролях: комиссар — Чжан Хао-жань, командир полка — Ли Цзы-пин, начальник метеоотряда — Е Хуай-цин, первый пилот Чжао — Юй Ян, радистка Сюй Жуй — Цинь Вэнь второй пилот Чжан — Чжао Лянь.

Роли дублируют артисты Ленинградской студии киноактера: Г. Сатини, А. Суснин, М. Дубрава, П. Кашлаков, Л. Гурова, Ю. Соловьев.

●

«Семь видов искусств», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Сценарист и режиссер Ион Попеску-Гопо; оператор К. Рад; музыка Д. Капояну; звукооператор Д. Ионеску.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа В. Беляров.

●

«Мишка - лежебока», 3 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Е. Бан, Л. Филотти; режиссер Жан Марару; оператор Рад Кодрян; главный художник Ф. Ангелеску; звукооператор А. Александреску.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа И. Мутанов; звукооператор дубляжа В. Беляров.

Роли дублируют: Л. Драновская, К. Коробова, Л. Пирогов, Э. Геллер, Э. Бредун

●

«Огниво» (по сказке Ганса Христиана Андерсена), 9 ч., цветной.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Анна-Лиза Косьялек, Фред Родриан, Зигфрид Хартман; режиссер Зигфрид Хартман; оператор Эрих Гуско; композитор Зигфрид Бетман; звукооператор Герхард Вик; художники: Ганс Поппе, Франц Фюрст. Комбинированные съемки: Эрнст Кунстман, Вера Кунстман.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Ю. Вышинский; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: солдат—Рольф Людвиг (дублирует О. Голубицкий), скупой—Хейнц Шуберт (Л. Кмит), тщеславный—Рольф Деффанк (Ю. Леонидов), толстый—Ганс Фишер (Е. Моргунов), король—Ганс Фибрант (П. Соболевский), королева—Анна-Мария Безенталь (Е. Мельникова), принцесса—Барбара Веланд (Э. Некрасова), подмастерье—Ганс (М. Виноградова), хозяин—Фриц Шлегель (Д. Нетребин).

●

«Граница в нескольких шагах» (по одноименному роману Лайоша Мештерхази), 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария Миклош Хубаи; режиссер Мартон Келети; оператор Барнабаш Хеди; художник Бела Зейхан; композитор Дьердь Ранки; звукооператор Йене Винклер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Ференц Сабо—Адам Сиртеш (дублирует Б. Кордунов), Бела Балог—Дьюла Сабо (Н. Граббе), Шенфельд—Эрне Сабо (А. Кубацкий), девушка — Маргит Бара (В. Чаева), дядя Шани—Золтан Макляри (А. Кельберер), Ваги—Ференц Ладани (В. Осенев), капитан Покол — Золтан Варкони (С. Ефимов), подполковник полиции — Ференц Кишш (К. Николаев).

●

«Отверженные» (по роману В. Гюго), 1-я серия, 11 ч., цветной.

Франко - итальянское производство «Сосьете Нувелль Патэ Синема», «П. А. К.», «Серена фильм» при сотрудничестве с ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария и диалогов: Рене Баржавель, Жан Поль Ле Шануа; режиссер Жан Поль Ле Шануа; оператор Жак Натто; художники: Серж Пименов, Карл Шнейдер; композитор Жорж Ван Парис; звукооператоры: Р. К. Форже, Рене Сарацин.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют и дублируют: Жан Вальжан—Жан Габен (дублирует Б. Оленин), Жавер—Бернар Блие (В. Кенигсон), Фантина—Даниель Делорм (И. Карташева), Козетта в детстве—Мартин Хаве (Т. Дмитриева), Козетта—Беатриче Альтариба (А. Кончакова), Мариус—Джанни Эспозито (О. Голубицкий), Тенардье-Бурвиль (С. Цейц), мадам Тенардье—Эльфрид Флорен (М. Фигнер), епископ Мириэль—Фернан Леду (М. Трояновский), господин Жильнорман—Люсьен Бару (С. Самодур), Эпонина—Сильвия Монфор (З. Земнухова), Гаврош—Джимми Урбен (М. Виноградова), текст от автора читает А. Консовский.

●

«Нос по ветру», 2 ч.

Производство «Алькам-фильм», Франция.

Автор сценария и постановщик Л. Старевич; музыка Д. Уайт; звукооператор Р. Луж.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа И. Мутанов; звукооператор дубляжа В. Беляров.

Роли дублируют: Н. Агапова, Ю. Бугаева.

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87.

А04979. Подписано к печати 16/IV 1960 года.

Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,5 (условных листов 17,12).

Учетно-издательских листов 17,19. Тираж 20.800 экз. Зак. 138.

Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза

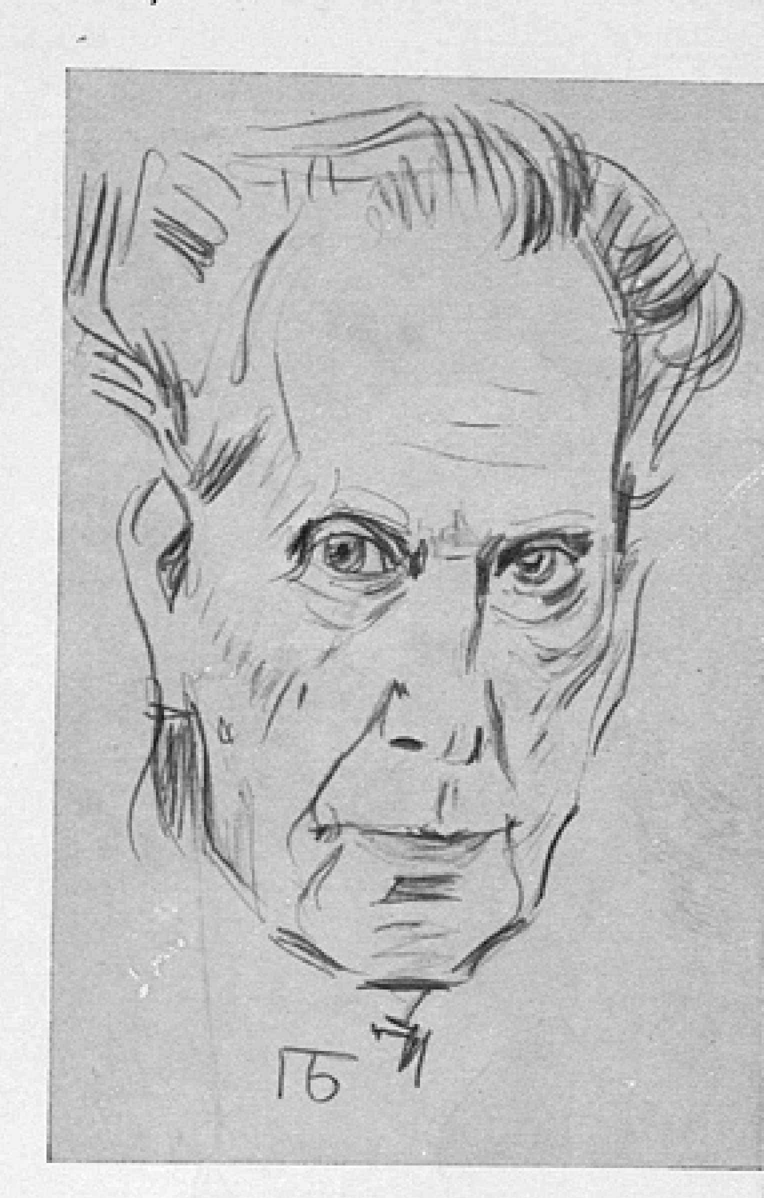
Москва К-1, Трехпрудный пер., 9

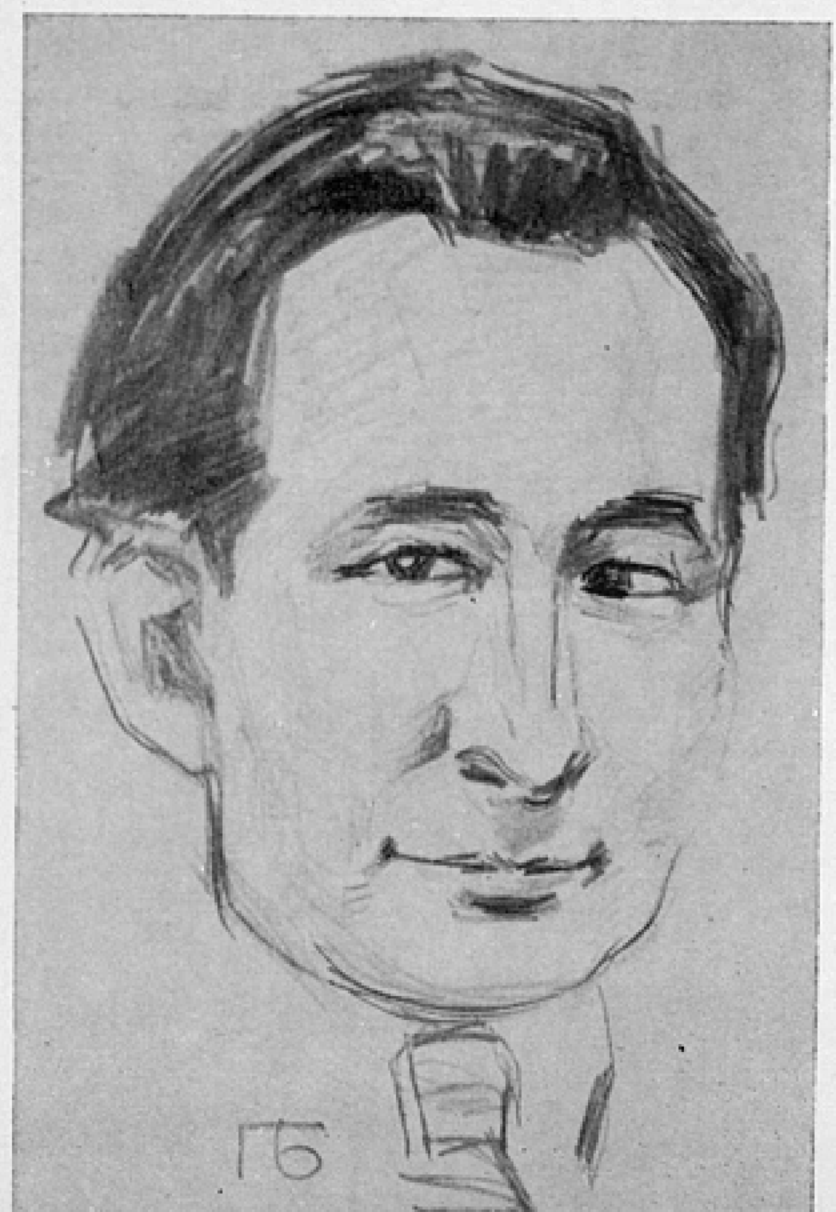
Цена 10 руб.

ИЗ БЛОКНОТА ХУДОЖНИКА

В дни III пленума Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР художник П. Бунин сделал ряд портретных зарисовок. Вот некоторые рисунки из его блокнота, где запечатлены участники пленума из разных городов и республик Советской страны.

Сверху вниз: слева — Сергей Юткевич (Москва), Лятиф Файзиев (Узбекистан), справа — один из старейших киноработников А. Ивановский (Ленинград), Шакен Айманов (Казахстан).





ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
выпускает монографию

А. КУКАРКИН

ЧАРЛИ ЧАПЛИН

Прослеживая творческий путь замечательного актера, режиссера и сценариста, автор подробно анализирует различные этапы становления и развития его искусства. Большая часть книги посвящена разбору чаплинских произведений, начиная с самых ранних короткометражных комедий и кончая последним фильмом «Король в Нью-Йорке». В книге приводится также ряд интересных высказываний самого художника по вопросам киноискусства; особое место занимают его многочисленные публичные выступления, стяжавшие ему славу активного борца за мир.

Книга широко иллюстрирована фотографиями Чаплина и кадрами из его фильмов. В ней приводятся также фильмографические данные о всех чаплинских картинах и библиография опубликованных сценариев, статей, путевых записок, бесед, интервью, выступлений, писем Чаплина.

Общий объем книги—около 25 печатных листов.